This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

8 190

LIBRARY

OF THE

UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
XXIV.
GERMANISCHE ABTEILUNG No. 11.

871

Vergleichende Studien zu Hebbels Fragmenten nebst Miscellaneen zu seinen Werken und Tagebüchern.

Von

Dr. Albert Fries.

BERLIN.
Verlag von E. Ebering.
1903.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

PT2425
F53
no. 11-14

Fräulein

Gertrude Langfelder

in freundschaftlicher Verehrung

gewidmet

vom Verfasser.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Die folgenden Blätter stellen nicht eine Abhandlung, sondern nur eine Sammlung von Material dar. Als Vorläufer einer größeren Arbeit, bei der natürlich in erster Linie auf den inneren Gehalt der Werke, auf die Absichten und leitenden Gedanken des Dichters Gewicht zu legen sein wird, lege ich hier in knappster Form eine Reihe von Ergebnissen meiner Untersuchungen über Hebbels Fragmente vor. Die Fragestellung lautet hier zunächst nicht: Wie lassen sich die dramatischen Pläne, die Hebbel, der „gewaltig-wollende", am Herzen trug, auf Grund der erhaltenen Skizzen rekonstruieren? (obgleich auch hierfür einiges beigebracht wird), sondern nur: Inwiefern lassen sich in seinen Fragmenten Einflüsse der Klassiker im Einzelnen nachweisen? Also nicht das Ganze der einzelnen Entwürfe, sondern die Einzelheiten faßt diese vergleichende Studie ins Auge. In diesem Sinne nehme man auch die stilistischen Untersuchungen auf. — In zahlreichen Fällen hoffe ich Beeinflussung bis zur Evidenz nachgewiesen zu haben, bei vielen freilich wird man zweifelhaft bleiben; diese Beispiele möchte ich wenigstens zur Diskussion stellen. Selbstverständlich wähn' ich nicht, daß alle jene Dichterstellen, deren Echo wir hier zu behorchen glauben, von Hebbel absichtlich nachgeahmt wurden; allein bei einem Mann „wie Hebbel, der die klassischen Muster so eifrig studierte und prüfend wog" (man lese die Tagebücher), ist es m. E. nur natürlich, wenn einzelne jener oft von ihm belauschten Akkorde halb unbewußt bei ihm nachschwingen.

Die dramatischen Entwürfe sind bekanntlich in diesem Jahre (1902) im 5. Bande von R. M. Werners mustergiltiger Ausgabe gesammelt erschienen.[1] Die vorliegende Arbeit stellt die erste eingehende Behandlung der Entwürfe auf Grund dieser neuen Ausgabe dar.

Und auch den reichen Anger der vollendeten Werke Hebbels wollen wir botanisierend durchwandeln, überall nach Blumen forschend, die aus fremden Gärten darein verpflanzt zu sein scheinen. „Der Moloch, sagt R. M. Meyer in seiner „deutschen Litt. des 19. Jahrhunderts" S. 302, ist fast das einzige Werk Hebbels, bei dem mehrfach auf litterarische Vorbilder verwiesen wird". In dieser Richtung, däucht mir, giebt es noch viel zu thun, und ich hoffe nicht ganz erfolglos

---

1. Die einzelnen Stellen sind nach Bd., Seiten und Zeilen dieser Ausgabe citiert; ist der Bd. nicht angegeben, so ist es immer der fünfte. Also „100" heißt z. B.: Bd. 5, S. 100.

Hand angelegt zu haben. — Ich bemerke ausdrücklich, daß ich aus früheren Arbeiten nichts entnommen habe; nur auf Werner wird an einigen Stellen verwiesen. Den während meiner Korrektur erschienenen siebenten Band der Wernerschen Ausgabe hab' ich, um mir die Unbefangenheit zu wahren, nicht mehr eingesehen. — Auch die Tagebücher werden im Folgenden teils in Einzelheiten untersucht, teils zu Nachweisen für Hebbels Lektüre verwertet; da uns noch immer ein Register zu ihnen fehlt, werden diese Hinweise vielleicht nicht unwillkommen sein. — Man verzeihe dem ehemaligen Altphilologen die streng esoterische Art des Vortrags, die Anhäufung von Zahlen ꝛc. Diese Arbeit stellt ein Gerippe dar, das sich erst später mit blühendem Fleisch umkleiden soll. Rem tene verba sequentur.

I. Untersuchungen zu den dramatischen Entwürfen.

Da Schiller am frühesten und m. E. auch ziemlich nachhaltig eingewirkt hat,[1] sei er hier vorangestellt.[2]

Schillers Einfluß. Der junge Hebbel ging beim jungen Schiller in die Lehre. Später hat er den Meister scharf bekämpft; er ist ihm der Mann der Phrase (Tgb. II, 419); in der M. Stuart spekuliert er auf die Schnupftücher;[3] die „Jungfrau“ gehört „ins Wachsfigurenkabinet. Kannst du dies ewige Deklamieren und Spreizen aushalten?“ (Bd. V, S. 43.) Wie gespreizt hatte gleichwohl der junge Hebbel noch im „Mirandola“ (Fragment I) deklamiert, dem wir uns zuerst zuwenden.

Ich erzähle zunächst den Verlauf der Handlung, schon hier einige Parallelen ziehend. Der junge Gomatzina rettete seinen Freund Mirandola vor Räubern.[4] Dieser will sich mit Flamina, deren Hand

1. Schiller. „der auf mich in der Jugend gewirkt hat wie kein anderer“ (Tageb. II, 468; Nov. 59).

2. Die sonderbare Reihenfolge, in der die Klassiker hier erscheinen, ist nach dem Umfang ihres mutmaßlichen Einflusses auf H.'s Fragmente bestimmt. Die Entwürfe selbst sind innerhalb dieser einzelnen Abschnitte thunlichst in historischer Reihenfolge genannt.

3. Tageb. II, 240; ungünstig über Schiller auch I, 87; 236; II, 294; 411; 473 f.; s. u.

4. Das Räubermotiv erklingt also schon in der Exposition. — Mir. sagt S. 6: Mich verließen die . . ermatteten Sinne. Als ich . . zu mir kam, lag ich auf weichem Bette, und mein Engel stand mir zur Seite. Er pflegte mein, wie kein Vater seines Kindes pflegt, er durchwachte die langen Nächte an meinem Bette, er las mir vor, wenn mich der Schlummer floh, . . o wie könnt' ich seine Verdienste herzählen . . der Mensch ist ein Gott. Als ich unter seiner Pflege wieder Gesundheit erlangte, als mir das Mark wiederkehrte und das freudige Kraftgefühl, da schlossen wir . . den unauflöslichen Bund und schwuren uns . . ewige Freundschaft.“ — Hier mag Wallenst. Tod V. 2143 ff. eingewirkt haben. Wallst.: „Sieh, als man dich . . ins Zelt mir brachte, einen zarten Knaben, des deutschen Winters ungewohnt, die Hand war dir erstarrt . . Damals nahm ich dich auf, bedeckte dich mit meinem Mantel, ich selbst war deine Wärterin, nicht schämt' ich der kleinen Dienste mich, ich pflegte deiner mit weiblich

ihm die Mutter endlich zuspricht, vermählen.[1] Gomatzina soll dem Feste beiwohnen; er wird beim Eintritt in die Villa, wie Romeo vor Capulets Haus, von Schreckensahnung befallen.[2] Vor der Vermählung wird dem Mir. geschrieben, sein Vater liege totkrank in Neapel. Mir. muß fort und läßt Gom. zu Flaminas Schutz daheim. Dieser verliebt sich nun in Flamina. Der heimtückische Burgpfaffe[3] will Gomatzinas Seele verstricken. Er redet ihm ein, Flamina liebe ihn (Gom.), und er könne sie erobern. Arglistig flößt er ihm den Verdacht ein, Mirandola sei seiner Braut untreu und liebe eine andere.[4] — Man weiß, welche verhängnisvolle Rolle im Othello das Taschentuch spielt, das erst Desdemona, dann Jago fallen läßt („verliert"); ebenso wie in Cab. und Liebe der Hofmarschall den verhängnisvollen fingierten Brief „als von ungefähr mit dem Schnupftuch" herausfallen läßt (s. 3, 2). Dazu vergl., wie hier Gonsula, um dem Gom. zu beweisen, daß Mir. eine andere als Flamina liebe, ihm einen Brief des Mir. an eine de Marcorio zeigt. Gom.: Gieb, Kerl! Gons.: Nun, wenn Sie darauf bestehen — Gom.: meines Freundes Hand. Eine Liebeserklärung . . Kerl, woher hast du dies unglückselige Blatt? Gons.: Ich sah, daß es dem Herrn aus der Tasche fiel. Neugierig . . hob ich es auf. Gom.: Mirandola! So hättest du mich belogen!

Gons. rät ihm nun: „Sie schreiben einen Brief eines entfernten Freundes, worin Ihnen gemeldet wird, daß Mir. von Banditen ist ermordet worden, und daß sein Vater totkrank liegt. . . Flamina ist die

---

sorgender Geschäftigkeit, bis du, von mir erwärmt, an meinem Herzen, das junge Leben wieder freudig fühltest. Wann hab' ich seitdem meinen Sinn verändert? . . Was that dein Vater an dir, das ich nicht reichlich auch gethan? Ein Liebesnetz hab' ich um dich gesponnen . . der Freund, der Vater deiner Jugend." Mir. hängt in gleich denkbarer Innigkeit an jenem, wie Max an Wallenst.

1. Die zärtliche Flamina sollte urspr. Giulietta heißen (S. 3 f.); vielleicht nach Shakespeares Juliet.

2. Gom. 8, 23: „Mir schauderts durch die Seele das Haus zu betreten. Eine unerklärliche Furcht, Ahnung könnt' ich's, nennen, durchbebt mich . . Unerklärbar." Er geht hinein. — Aehnlich schließt der Monolog, den Carl Moor (4, 1) vor dem Schloß seines Vaters hält: „Wie wird mir? was ist das, Moor? Sei ein Mann! — Todesschauer — Schreckensahnung —" er betritt dann das Haus.

3. Der Burgpfaffe, der Manches von Jago hat, grollt Gomatzinas Familie seit langem, „weil sie den Anselmo zum Prior machte" und ihn selbst streng behandelte (25), wie Jago (1, 1) dem Othello zürnt, weil er Cassio zum Leutnant machte. Wie Jago, verstrickt auch jener aus Rachsucht des Helden Seele in Schuld.

4. Zu dem Motiv, daß Gom. aus einem Briefe, der Mir.'s Untreue zu beweisen scheint, Hoffnung schöpft, Mir.'s Braut erringen zu können, vgl. übr., wie Carlos aus dem Briefe, der Philipps eheliche Untreue verrät, Hoffnung schöpft.

Fröhliche . . in Trauerkleidern. Sie verbinden sich mit der Signora. Ihr Freund kehrt zurück. — Sie sind geborgen, es ist bloßes Gerücht gewesen. . . Um drei Wochen holt er seine Marcorio ein. . . Hier ist ein Brief . . Es wird Ihnen darin gemeldet, was ich schon gesagt habe. Den lesen Sie der Donna vor." — In der Folge hätte sich zunächst alles nach dem teuflischen Plan Gonsulas vollzogen; aber — „fein und bewundernswert war die Finte, den Bund der Herzen zu zerreißen. . . Die Rechnung hatte ein Meister gemacht, aber schade nur, daß die zürnende Liebe dem Draht nicht so gehorsam blieb, wie deine hölzerne Puppe" — so in Cab. und Liebe (5, 8). Nicht anders bei Hebbel. Der wiederkehrende Mir. ergiebt sich nicht in sein Schicksal, er wird aus Verzweiflung über den Verlust Flaminas zum Räuber. So hat ein fingierter Brief, in dem ein Abwesender verleumdet wird, diesen dem Verbrechen in die Arme getrieben, wie den Carl in den Räubern.[1] Flamina aber hätte wahrscheinlich aus Schmerz um den Geliebten den Tod gesucht. — Das Intriguenspiel wäre also an der Größe und Leidenschaft gefühlsechter Herzen gescheitert wie in Cab. u. L. und Emilia. Das Fragment schließt wie mit einem dumpfen Donnerschlag mit dem gewaltigen Wort: „Verworfen. —" Vgl. in Franz Moors Weltgericht-Vision: „Du allein bist verworfen." Es folgt noch ein Räuberlied im Stil des Schillerschen (Räuber IV). Bei Schiller: „Das Wehgeheul geschlagener Väter, der bangen Mütter Klaggezeter, das Winseln der verlass'nen Braut ist Schmaus für unsre Trommelhaut." Bei Hebbel: „Die Braut in Bräut'gams Armen . . den Säugling in der Wiege . . des Greises an der Krücke verschont nicht unsre Wut, der Jüngling selbst soll sterben rc. Das Wimmern aller Waisen heul' uns ein Sterbelied. Zehn Städte sollen lodern . . zu uns'rer Todesfackel." Vgl. noch Carl Moors Worte (W. 2, 197, 7): „Die Seelen derer, die ich erdrosselte im Taumel der Liebe . . die Flammen an den Wiegen der Säuglinge; das ist Brautfackel", und Schufterles Erzählung (2, 95): „Da waren's Wickelkinder, . . Mütterchen, ausgedörrte Ofenhocker, die keine Thüre mehr finden konnten."[2]

Auch sonst wird man hier überall an die „Räuber"[3] erinnert: Gomatzinas reuiger Schmerz wird geschildert wie derjenige Carl

---

1. Ich bemerke, daß schon Werner S. XIV bemerkt, daß Mirandola „wie Carl Moor ein furchtbarer Räuber" wird.

Zu Werners Darlegungen über das Räubermotiv bei Hebbel (Bd. V Einl.) trage ich noch die Notiz aus Hebbels Frühzeit (8, 392, 95) nach: „Wie ich eine Räuberbande etablieren wollte . ."

2. Schillers wie Hebbels Lied schließt mit dem Hinweis auf das Ende. Schiller: Und wenn mein Stündlein kommen nun rc. Hebbel (urspr.): Und gehn wir von der Erde rc. Schillers Lied ist weit realistischer, es wird ja auch von der ganzen Bande gesungen, das Hebbelsche nur von zwei Führern.

3. Werner 6, XLII: „In Anlehnung an die „Räuber" versuchte der Jugendliche seinen Mir. zu dichten."

Moors (Räuber 3, 2). Gomatzina 20, 9 f.: „O dahin ist Friede und Glück . . für die Ewigkeit dahin . . Seligkeit — Seligkeit, — **dahin, dahin — unwiderbringlich verloren!**" So schließt Moors Klage „O ihr Tage des Friedens . . Dahin! **dahin! unwiederbringlich!**"[1] Und wenn Gom. (21, 14) der Flamina zuruft: „Weg, weg, Engel des Lichts, aus den Wohnungen der Verworfenheit! Ich verzeihen — Kann auch ein Teufel ꝛc., das wäre lustig, wenn ein Teufel zum fehlenden Engel sagen wollte ꝛc.", so schwebt da gewiß Amalias Erscheinen im Räuberlager vor (Carl: sieh, die Kinder des Lichts weinen am Halse der weinenden Teufel).

Auch „Cab. und Liebe" hat eingewirkt (s. o.). Mirandola[2] 18, 22: „Die Liebe allein macht den Menschen ganz glücklich — sie allein nur vollendet ihn ganz.[3] C. u. Liebe 1, 4: „daß nur die Liebe die letzte Hand an die Seelen legt." — Mir. 20, 2: „Zerstöre den Frieden einer edlen Seele (der Geliebten), wirf den Fackelbrand in die Hütte der Unschuld." C. u. Liebe 1, 4: Der Friede meines Lebens ist aus . . Du hast den Feuerbrand in mein junges friedsames Herz geworfen, und er wird nimmer . . gelöscht werden.[4] — Flamina (331): „Doch was bebst du, Herz! Noch giebt's eine dunkle Kammer, eng ist sie und schmal und klein, aber sie eint dich dem Geliebten — der Wege hinab giebt es tausend." Aehnlich C. u. Liebe 5, 1: „Ich weiß einen dritten Ort, wo kein Eidschwur mehr bindet und wohin . . kein Horcher geht . . eine finstre Straße zu wandeln, wo dir nichts leuchtet als deine Luise und Gott. Ganz nur Liebe mußt du kommen . . es liegt sein Brautbette da. . ." Bemerkt sei, daß Flamina urspr. sagen sollte: Es giebt ein Bett ꝛc.[5] —

---

1. Gom. (20, 27): „O daß ich damals geflohen wäre, als es mich so flammend ergriff (das Liebesgefühl) . . und hätte geweint in Einsamkeit um die verlorene Ruhe mein Leben lang . . Himmel und Hölle hingen an meinem Entschluß! Ich zögerte, bis es zu spät war, und die Hölle war mein Teil! (20, 6:) eine Thräne der Unschuld, . . Millionen Welten wiegen sie nicht auf . . das Brandmal der Schuld! . . O einst war's ganz anders: da war mein Leben eine reizende Au', mit Frühlingsblumen besäet. Aber [jetzt] — höllische Nacht! . . O eine Hölle ist auf meine Brust gewälzt ꝛc." Das vergleiche man im Einzelnen mit Carl Moors Klagen 3, 2.

2. Mirandola, der Held, ist ein Major (15, 10; 329, 1), wie Schillers Ferdinand.

3. Goethe, Sonett 9: So stand ich einst vor dir, dich anzuschauen .. mein ganzes Wesen war in sich vollendet.

4. 11, 5 sollte es urspr. heißen (s. S. 330): „nur drei Dinge kann die Seele Deines Mir. sich denken — Gott, Flamina u. Gomatzina." Vgl. Cab. u. Liebe 4, 2: Vor meiner Seele stand kein Gedanke als die Ewigkeit und das Mädchen; ebd. 1, 3: der Himmel und Ferdinand reißen an meiner . . Seele (vgl. 5, 1: wo dir nichts leuchtet als deine Luise und Gott).

5. Uebr. schwebte Schillern m. E. hier Bürgers Leonore vor, wo der Geist ähnlich andeutend das Grab umschreibt und es als ein Brautbett darstellt.

Auch **Don Carlos**[1] hat m. E. den Mir. stark beeinflußt. Schon der Name „Mirandola" stammt gewiß aus Carlos (1, 4: Zwei edle Häuser in Mirandola). — In der 4. Scene sollte Mir. ursprünglich zu dem Freunde sagen: „Wie glücklich bin ich seit der Zeit gewesen, daß wir in Parma Abschied von uns nahmen, und wie unglücklich. . . Als ich von Flaminen Abschied nahm, um die Schulen zu beziehen, . . schon da wallte ihr mein Herz . . entgegen." Wohl nach Carlos (173): „Das ist der Carl nicht mehr, der in Alcala von dir Abschied nahm", und auch sonst ist öfter von der „hohen Schule" die Rede (V. 456, 874, 3624), auf der er Elisabeth schon liebte, wie jener Flaminen. — Vor allem gemahnt die Scene zwischen Gomatzina und dem Pfaffen Gonsula, S. 22 f., an „Carlos" I, 1. Gons. sucht jenen auszuhorchen: „Der Herr sind so still, so betrübt. Haben der Herr was auf'm Herzen? Schütten Sie's aus in die treue Brust eines **Freundes**. So Domingo (der hier ins kleinbürgerlich Pfiffige übertragen ist): „Eure . . Hoheit verlassen es nicht heiterer . . Brechen Sie dies rätselhafte Schweigen, öffnen Sie Ihr Herz dem Vaterherzen, Prinz. . . Dieser stille und feierliche Kummer. . ." Nachher: „**Stoßen** Sie mit dem Heuchler **nicht** den **Freund zurück**" (V. 76). Gonsula (23, 1): „**Verschmähen** der Herr **nicht den Freund**." Domingo (98): „Sie verkennen Ihren getreusten Diener." — Von Carlos heißt es: „sieht zur Erde und schweigt", dann: „wendet sich weg". Gomatzina „hört nicht auf Gons., geht auf und ab". Er ruft: „Mensch, verlaß' mich! Niemand kann mich trösten"; Carlos (99): „Geben Sie mich lieber auf." Vgl. noch: Domingo (V. 78): **„Ich mein' es gut mit Ihnen"**, Gonsula (22, 7): **„Meinen's gut mit Ihnen."** Domingo bittet Carlos, „eingedenk zu sein, daß dem beängstigten Gewissen die Kirche eine Zuflucht aufgethan, wozu Monarchen keinen **Schlüssel** haben, wo selber Missethaten unterm Siegel des Sakramentes aufgehoben liegen. — Sie wissen, was ich meine" (89). So Gonsula (22, 15): „Wissen's . . nicht — die Kirch', die allein seligmachende, hat Trost für alle Sünder, und wenn's ein Brudermörder wär' — die Kirch' kann ihm die Ruhe wieder geben!" . . Gons. sagt ferner (24, 11): „wo wär' ein **Schloß**, zu dem die Kirche nicht den **Schlüssel** hätte, wo ein **Band**, das sie nicht **sprengen** könnte?"[2] (Vgl. M. Stuart V. 2354: Die Kirche trennet aller Pflichten Band . . mit welchem **Schloß** verwahrt' ich eure Treue, das nicht Sankt **Peters Schlüssel** öffnen kann?). Gomatzina (22, 19): Die Ruhe ist nicht zu erkaufen mit Gold . . und ob St. **Peters** Schlüssel alles auszurichten vermag 2c." Carlos (102):

---

1. Tageb. II, 56 (1843) „Don Carlos . . gelesen, seit langer Zeit zum ersten Mal wieder" (vielleicht seit 1830, der Mirandola-Zeit); das Stück machte „einen überraschend mächtigen Eindruck" auf ihn.

2. Die Scene erinnert, gleich der Domingo-Scene, an den Auftritt des Patriarchen mit den Tempelherrn im Nathan; beiläufig: wie der Patriarch jenen, so redet Gonsula den Gom. immer in der 3. Person an: „Der Herr sind so still" 2c.

„Ihr Weg . . ist der weiteste, bis Sie auf Peters Stuhle niedersitzen.“ Gonsula (24, 14): „wenn der Unterthan in Fürsten seinen Gott niedermetzelt . . die Kirch' privilegierte die böse That und gab dem Thäter den Frieden wieder.“ (Maria Stuart a. a. O.: Den Treubruch heiligt sie, den Königsmord.) Gomatzina hält eine Philippika gegen die Pfaffensünden, wie auch Carlos (in der ersten Gestalt, 247 ff.). Wie Domingo über Carlos' Verhältnis zur Königin dadurch etwas herauszuspionieren sucht, daß er ihre Schönheit preist und sagt, Carlos könne sie unmöglich „mit des Hasses Augen betrachten“, sowie daß er ihm an einzelnen Geschichtchen illustriert, welche Teilnahme die Königin für ihn hege und wie ihr Gefühl sich unwillkürlich verrate, so auch Gonsula.[1]

„Der Vatermord“ (nach Werner v. Jahr 1831) ist gewissermaßen eine Schicksalstragödie in Miniatur und erinnert an Schauerballaden nach Art des „Edward“. Ich erwähne einen Anklang an Schillers Schicksalstragödie: Die Mutter, die Isabelle heißt, ähnlich wie die tragische Mutter in Schillers „Braut“, fällt, da sie die Leiche des soeben ermordeten Jugendgeliebten erblickt, nieder und ruft in Gegenwart des Mörders[2]: „O August August, muß ich dich so wiedersehen!“ So ruft Schillers Isabella an der Bahre des ermordeten Sohnes angesichts des Mörders: „Mein Sohn, mein Manuel . . so muß ich dich wiederfinden“[3] (V. 2315). Hebbels Schicksalsdrama

1. Er sagt: „Meinen etwa, der Gonsula hält' nicht Augen, die sehen . . ? . . Er weiß recht wohl, wie der Herr über Nas' und Ohren sind verliebt . . zwar ist ein bißchen im Wege, allein . . die Kirche und ihre Diener . . ein alter Burgpfaff kann wissen, was . . im Herzlein vorgeht . . Unser eins sieht scharf! . . ich hab's recht wohl gehört, das brünstige Gebet, das dieselben schickten zum Himmel . . wie Sie sich die Hände wund rangen vor'm Altar, und wie der Name Flamina sich unwillkürlich hervordrängte . .“ Dann schildert er ihm, wie Flamina ihn (Gom.) „auch nicht mit Mißfallen betrachten thut . . Sie seufzt nicht umsonst . . Das Herzchen will nicht umsonst heraus aus dem Busen . . nicht umsonst drängt sich der Name Gomatzina unwillkürlich aus der Brust — nein, mit nichten umsonst. (Domingo V. 47: Unmöglich, Prinz! Unglaublich! Nimmermehr!) Das hat alles einen guten Grund!“ Er forscht dann: jener „betrachte sein Glück“ doch „nicht mit Abscheu?“ (Domingo V. 42: Sie sollten nur mit des Hasses Augen sie betrachten?)

2. Fernando, der seinen Vater ermordet, ohne ihn zu kennen, erinnert an Grillparzers Jaromir in der Ahnfrau. Vgl. übr., wie Teut im „Moloch“ seinen Vater ermorden soll.) Man wird beim „Vatermord“ auch an Werners „24. Februar“ erinnert.

3. Ich fand dieselbe Wendung noch öfter bei Schiller. Ibykus: Und muß ich so dich wiederfinden! Eleus. Fest: Find' ich so den Menschen wieder? Carlos 5282: Elisabeth! So sehen wir uns wieder! — So sehen wir uns wieder! Vgl. noch M. Stuart V. 3349: Melvil! Ihr seid es! Euch erblick' ich wieder! — Ja teure Kennedy, wir seh'n uns wieder! Ein unglückselig Wiederseh'n. (3460: Welch' ein Wiederseh'n!)

schließt so (35, 24): „**Dies eine fühl' ich**: stolz und frei . . fliegt der Mensch auf zum Urquell alles Lichts, wehe ihm aber, wenn er seinen Flug wendet vom Rechten. Und sei es nur für einen Augenblick — die Vergeltung [kommt]. Gewiß nach dem Schlußwort der Braut v. Mess.: „**Dies eine fühl' ich** und erkenn' es klar: der Uebel . . größtes ist die Schuld."[1]

Die Dithmarschen (1840), ein Volks- und Freiheitsdrama, zeigen neben Shakespeareschem (s. u.) auch Schillerschen Einfluß; ich fand starke Anklänge an Tell. So wurzelt m. E. das Gespräch des „jungen Dithmarschen" mit dem alten Recken Wulf Isebrant (S. 95) in Attinghausens Scene mit Rudenz. Der junge Dithm. sagt: „Sieh', . . ich bin draußen im Reich gewesen. Die Welt hat sich verändert, glaubt's mir." Aehnlich Rudenz, der Att. gegenüber das neue Geschlecht vertritt und sich für die Politik des Reiches einsetzt. Der junge Dithm.: „Der König kommt jetzt in Güte. Wir sollen uns beugen, aber wir können selbst bestimmen wie tief. Was wollen wir mehr? Glaubt ihr, daß wir immer widerstehen können? . . . Also — ein Vertrag!" So verficht Rudenz die Sache des Königs, sagt ferner (V. 798), es hätte eines Wortes bedurft, um einen gnäd'gen Kaiser zu gewinnen. . . „Wie, ist 'nicht eine rühmlichere Wahl, zu huldigen dem königlichen Herrn, . . . als . . zu Gericht zu sitzen mit dem Bauer? Vergebens widerstreben wir dem König. Die Welt gehört ihm" (V. 869). Der junge Dithm.: „Glaubt ihr, daß wir immer widerstehen können?"[2] Der alte Wulf antwortet (95, 12): „**Bist du so klug?**" Attinghausen (V 892): „**Bist du so weise?**" Hebbels Jüngling sagt zum Alten: „Die Welt hat sich verändert." Attingh. sagt sich selbst: „Das Neue dringt herein . . das Alte . . scheidet . . es lebt ein anders denkendes Geschlecht." — Wie Attinghausen mit seinen Knechten „aus einem Becher trinkt, der . . in der Reihe herumgeht" (V. 753), so 72, 12: „Rundtrinken der Dithmarscher aus seinem (des Königs) Becher". — Tell V. 806: „Wohl thut es ihnen (den Bauern) auf der Herrenbank zu sitzen mit dem Edelmann . . den Kaiser will man zum Herrn, **um keinen Herrn zu haben**"; Dithmarschen 82, 15: „Sie haben den Bauern zum Herrn gemacht, **um keinen Herrn zu haben.**"[3] — Nach Tell klingt auch Dithm. 95, 20: „Sie grollen uns weil wir frei sind." Aehnlich Geßlers Wort: „Ich will nicht, daß der Bauer Häuser baue auf seine eigne Hand und also frei hinleb', als ob er Herr wär' in dem Lande" (V. 231). Dithm. 83, 17: Das wären Bauern? Es mögen Herren sein.[4] Zu Dithm.

---

1. Zu den Anfangsworten dieses Schlußchors: „Erschüttert steh' ich", ähnlich „Jungfrau" 5,4: „ich steh' erschüttert" vgl. etwa Hebbels „Herodes" V. 3047: „Ich steh' erschüttert".

2. Vgl. 93, 10, wo „Einer" (gewiß derselbe Jüngling) zu Wulf sagt: „Einmal müssen wir uns doch unterwerfen" und Wulf abweisend antwortet.

3. Ebd. 83, 8: „Der Liebhaber der Jungfrau [Lionel!], der zum Feind überzugehen droht" (vgl. auch Rudenz).

4. Egmont, W. A. 8, 267: Es sind Männer . . jeder . . ein kleiner **König**.

73, 3: „Wo Tyrannei eine Grenze hat? Wo deine Geduld eine Grenze hat" vgl. Tell 1275: Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.[1]

„Fiat justitia" (v. Jahr 1842; s. S. 104): Gregorio, ein Gegner des Podesta, hat einen Mörder gegen ihn gedungen. Der Streich geht fehl, der Podesta „dreht dem Mörder den Dolch aus der Hand", dieser „sprang wie eine Katze" hinweg, der Podesta „blieb gelassen steh'n und sah ihm nach." Er ist nicht rachsüchtig und freut sich, daß der Prozeß gegen Gregor „sich in sich selbst zerschlug". — Vielleicht nach Fiesco (auch Hebbels Stück spielt in Italien), wo der Mohr, von Gianettino gedungen, Fiesco ermorden will und dieser „ihm den Dolch entreißt." Podesta: „Der Schuft verdiente nichts, sein Stoß war schlecht." Fiesco: „Du hast schlechte Arbeit gemacht; an wen hast du deinen Taglohn zu fordern?" Auch er zeigt sich großmütig. Der Podesta sagt, Gregor habe Augenzeuge der That sein wollen, um gegebenenfalls dem Mörder „einen Scudi (!) abzuzieh'n am Lohn. Der Schuft verdiente nichts." Gregor ist also ein Knicker. Vgl. Fiesco (1, 9): Hundert Zechinen und nicht mehr für des Fiesco Kopf? Schäme dich, Kronprinz von Genua . . sag' deinem Herrn, er sei ein knickiger Mörder!"[2] Mohr: Herr, das Geld hab' ich nicht verdient.

In dem Fragment 59: „Die Schauspielerin" fand ich Reminiscenzen aus D. Carlos. S. 185: „Ich habe nie geliebt. — Sie **haben nie geliebt** und treten in die Ehe? — Was sagt Ihr Herz? — Mein Herz? Was hülf' es Ihnen, wenn es mir sagte, was Sie wünschen mögen?" Vgl. Carlos 1, 5: „**Sie haben nie geliebt**? — Seltsame Frage! — Sie haben nie geliebt? — Ich liebe nicht mehr. — Weil es Ihr Herz . . verbietet?" Vorher: Eitler Mann! Wenn mein Herz nun das Gegenteil mir sagte?[3] — Hebbels Eduard ruft (ebd. S. 168): Endlich! Endlich! O nun ist alles wieder gut! Carlos (1, 2) zu Posa: „Du bist's! . . O, jetzt ist alles wieder gut! — Daß Schillers Drama vorschwebte, ergiebt sich ganz klar aus der scherzhaften Anführung seiner Figuren. „Eduard:

---

1. Dithm. 89, 27: In jedem Menschenherzen giebt es eine Provinz, wo er (der König) nichts zu sagen hat. Vgl. Cab. u. Liebe 2, 6: Es giebt eine Gegend in meinem Herzen, worin das Wort Vater noch nie gehört worden ist. (Wallenst. Tod 1230: Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben.)

2. Wohl nach Emilia Gal. 3, 2: Pfui Angelo, so ein Knicker zu sein!

3. Bei den Worten (ebd. 166,12): „Ich müßte mir wieder zurufen: sie liebt nur Dich nicht? Nur Dich nicht? Darin liegt die Hölle!" könnte man an Carlos V 750 denken: „Sie sind für mich verloren — O, in diesem Gefühl liegt Hölle" (vgl. 683: Er ist es nicht — das, das ist Höllenqual). Zu 165,30: „weil mir kein Preis zu hoch war, der mir das Glück verschafft, zuweilen eine Luft mit Ihnen zu atmen" vgl. M. Stuart 553: O des Glücklichen, dem es vergönnt ist, eine Luft mit euch zu atmen (doch kommt dgl. öfter vor).

O nun ist alles wieder gut!" — Eugenie: „Don Carlos! Doch wo ist Marquis Posa?" Jenes „nun ist alles wieder gut" ist also wohl beabsichtigtes Citat. — Der Anfang des Fragments Struensee (S. 267) erinnert an den des 3. Akts des D. Carlos. König Christian sagt: „Dort schläft die Königin! Zum Teufel, warum liest sie . . bis Mitternacht? Wir sind hier Herr und König und thun, was uns gefällt. Kein Mensch soll schlafen, sobald wir wachen!" Aehnlich König Philipp (Carlos 3, 1): „Wacht denn hier niemand als der König? Doch nicht schon Tag? Jetzt bin ich wach, und Tag soll sein. Im linken Pavillon war Feuer. Schläft auf jenem Flügel nicht die Königin?"

Shakespeares Einfluß tritt natürlich vielfach zu Tage, besonders in dem ganzen Zuschnitt einzelner Dramen. Hier einige Einzelheiten:

Die Art, wie Gonsula dem Mirandola (s. o.) langsam den Verdacht einimpft, daß Mir. seiner Braut untreu sei, verrät trotz aller Verschiedenheit des Grundmotivs starken Einfluß der Scene Othello 3, 3: Gons. zögert absichtlich, läßt gleich Jago, jedes Wort aus sich herauspressen, um die argwöhnische Neugier desto mehr zu entflammen.[1] — Vgl. noch S. 333 (zu Mir. 20,8): „einen Blutstropfen am Auferstehungskleide waschen alle Weltmeere nicht ab" mit Macbeth 2, 1: „Kann wohl des großen Meergotts Ocean dies Blut von meiner Hand rein waschen? Nein." — Im „Vatermord" sagt Isabelle aufhorchend (32, 5): Hör ich ihn nicht? . . nein . . der Uhu ist's, der liebäugelt mit der Mitternacht. Es ist hier so . . schauerlich . . die düstre Nacht ꝛc." So flüstert Lady Macbeth (2, 1) aufhorchend: „Still, horch! — Die Eule war's, die schrie, der traur'ge Wächter, der gräßlich gute Nacht wünscht." Auch tritt ein Pförtner in beiden Dichtungen auf.

Später zeigt sich Shakespeares Einfluß besonders in der „Dithmarschen"; einmal in der ganzen Anlage, in den realistisch ausgeführten Volksscenen,[2] sodann in einzelnen Wendungen. Zu den

1. Gonsula (26, 15): „Nu nu man vermutet ja . . bloß . . Freilich, man soll von der menschl. Natur das Beste glauben' aber — nu nu (man kennt dies wienerische „nu nu" von Grillparzer her) man will nicht davon sprechen, aber Beweise sind doch Beweise. Gom.: Du hättest Beweise? Gons.: Nein, lassen Sie mich schweigen, bester Herr . . Ich will nicht den Ohrenbläser spielen. Gom.: . . Mirandola wäre — Unmöglich! . . Und wenn er's wäre? . . Gons.: Nein, Sie dürfen's nicht sehen. [Ich] will nicht zween . . Freunde trennen . . Gom.: (da jener einen Brief erwähnt): Was? Du hättest Briefe? Gons.: Forschen Sie's nicht mehr. Ein alter Gons. schweigt. Gom: Zeigst Du mir bloß darum den Labetrunk, um mir den Durst größer zu machen, nicht, ihn zu stillen?" (Im „Carlos" sagt Philipp in ähnl. Situation (2515): Ich schlage an diesen Felsen und will Wasser . . für meinen heißen Fieberdurst; er giebt mir glühend Gold). Gom.: „Her mit dem Brief. Gons.: Nimmermehr. Gom.: Gieb . . Gons: . . Nun, wenn Sie darauf bestehen" ꝛc. Ganz wie im Othello a. a. O.

2. Die gewiß nicht nur, wie Werner S. XXII vermutet, für den

Gesprächen des Königs mit dem Narren z. B. vgl. Lear.[1] Der Narr deutet dem König an, dieser sei selbst ein Narr (88, 15), wie Lears Narr gleichfalls (1, 4). Hebbels König zum Narren: „Soll ich dich peitschen lassen?“ (88; 89). Lear zu dem seinigen 1, 4: Wenn du lügst, Bursche, so werden wir dich peitschen lassen. . . Du, die Peitsche! — In diesen Scenen der Dithm. wird vielfach Biblisches gestreift, wie auch oft in Shakespeares humoristischen Prosascenen.[2] — Die Totengräbergeschichten, die Hans Mann auftischt, gemahnen in ihrem Galgenhumor an „Hamlet“, so wenn Hans (75, 32) von einem Toten sagt: „es ist ein Stück Fleisch, das niemand essen kann, der nicht der Vetter eines Wurms ist.“ So spricht Hamlet 5, 1 vom „Junker Wurm“ und sagt 4, 3, Polonius sei beim Nachtmahl, „nicht wo er speist, sondern wo er gespeist wird. Eine . . Reichsversammlung von . . Würmern hat sich . . an ihn gemacht rc.“ Hebbels Totengräber „gab dem . . Leichnam einen schallenden Backenstreich“ (74, 23)[3]; Hamlet sagt, der tote Hofmann werde „mit einem Totengräberspaten um die Kinnbacken geschlagen“. — Von einem hochmütigen Prinzen heißt es (77), daß er sich, „wenn er über das Feld schreitet, nach seinem eignen erlauchten Schatten . . umsieht“. Vgl. Richard III: Komm', holde Sonn', als Spiegel mir zu statten und zeig' mir, wenn ich gehe, meinen Schatten“. Vorher (freilich in anderem Sinne): Ich . . weiß keine Lust . . als meinen Schatten in der Sonne späh'n“ (1, 1).[4] — Uebrigens wollte Hebbel auch einen antiken Stoff, Achill, wie es scheint, in Shakespearescher Manier behandeln (S. 99)[5].

In Fragment 60 „des Adels Stolz“ vernehmen wir gewisse Klänge aus Shakespeares Coriolan (s. Werner S. 188, 1—17 u. a.). 187 ff.: Zwei venetianische Edle sprechen verächtlich über das Volk. Es ist von verbannten Nobili die Rede; „der hag're Matteo, der elende Krämer“, der das Volk aufstachelt (187, 20), erinnert an die Volkstribunen im Coriolan. — Coriolanisch klingt: „der große Haufe wird Freudenfeuer anzünden. Es gehört heute Mut

---

Dithm.-Roman, sondern auch für das Drama bestimmt waren. Dem Dichter schweben eben Scenen aus Shakesp. Dramen vor. (Auch sind ja überall die Personennamen hinzugefügt, wie es bei dramatischen Scenen üblich ist.)

1. Ueber den Lear Tageb. I, 325 („das höchste, was Sh. geschaffen“), II, 83. Ueber Hamlet I, 325; (Falstaff II, 339); s u.

2. Ich bemerke, daß auch Werner einmal die „Geprächc mit dem Hanswurst bis zur Karrikatur shakespearisierend“ nennt.

3. Vgl. H.'s Demetrius 1765: Wißt ihr's gewiß, daß man dem toten Czaren zu Leibe darf? — Du willst ihn doch nicht prügeln? — Warum nicht? Aus dem Sarg möcht' ich ihn reißen, und das am Bart.

4. 78, 16: „Wulf Jsebrant“. Hauptzüge von Paul Elvers. Erzählt eine Lügengeschichte (Falstaff? — Doch ist Wulf eine ernste gewaltige Figur).

5. Ich habe dies Fragm. in einem besonderen Aufsatz behandelt („Goethe und Hebbel als Sänger Achills“), der im Sonntagsblatt des „Reichsboten“ v. 12. Oktober 1902 erschien.

dazu über die Straße zu gehen und kein Schurzfell zu tragen[1] .. Und sie leben bloß von uns .. Ja, sie sammeln den Mist unserer Pferde .. schlagen sich um die Rechte unserer Fasten-Mahlzeiten .. Hunde und wieder Hunde (Coriolan zum Volk 1, 1: Was verlangt ihr, Hunde?) .. wir kommen auch wieder daran! Und da wollen wir sie zausen! .. Ehrlich gegen uns're Gleichen! .. Aber gegen die —".[2] Der Name Nicolo (187) stammt übrigens wohl aus der Emilia Galotti, wo Angelos Spießgesell so heißt; der Name Angelo selbst kommt in „Mirandola" vor (17, 7).

Goethes Einfluß tritt speziell in den Fragmenten nicht eben häufig zu Tage; in den vollendeten Werken werde ich ihn noch mehrfach nachzuweisen suchen (s. u.). Hier sei auf verschiedene Einzelheiten in den Fragmenten hingewiesen.

In den „Dithmarschen" sagt die gefallene Jungfrau (97, 2): „Sie sollen mich unter dem Eise ersäufen"; sie will sich dem Strafgericht nicht entziehen; Hebbel notiert 92, 22: „Sie wird entführt", dann „kehrt sie freiwillig zurück und stellt sich zum Tode (oder will sie nicht aus dem Kerker?)". Vgl. wie das schuldbewußte Gretchen im „Faust" nicht aus dem Kerker entfliehen will, wie dringend sie auch Faust darum beschwört.[3] Hebbels Sünderin sagt (ebd.): „Schon regt sich's unter meinem Herzen."[4] Der böse Geist zu Gretchen:

1. Vgl. übr. Shakesp., „Cäsar" 1, 1, wo Marullus das Volk schilt und einen Handwerker fragt: wo ist dein ledern Schurzfell?

2. Noch eins: „Schauspielerin" 185, 9: Kannst du nicht Dein Pferd aus einem Menschen machen, so macht er seins aus Dir." Ich erinnere an Shakespeares „Cäsar" 4, 1, wo Octavius von Lepidus sagt, er sei ein wackerer Krieger, und M. Anton antwortet: „Das ist mein Pferd ja auch .. Dafür bestimm' ich ihm sein Maß von Futter .. man muß ihn (Lepidus) erst abrichten, lenken .. sprecht nicht anders von ihm, als eurem Eigentum."

3 Auch in den Worten 96, 26: „Du hattest den ganzen Schatz; lächerlich kam mir's vor, dir noch irgend etwas zu verweigern — keine Grenze — und nun —" könnte man leise Einwirkungen des „Faust" behorchen. Gretchen: Seh' ich dich .. nur an, weiß nicht, was mich nach deinem Willen treibt Ich habe schon soviel für dich gethan, daß mir zu thun fast nichts mehr übrig bleibt. — Faust ruft im Liebesjubel: Nein, kein Ende, Kein Ende! (so dort: keine Grenze). — Doch ist die Uebereinstimmung geringfügig. Bemerkt sei noch, daß Hebbel in den Entwürfen seinen Personen oft ganz prosaische Ausdrücke in den Mund legt, wie hier „lächerlich". So mehrmals im Achill-Entwurf, z. B. 100,27: „so willst du aussehn, Hektor? Du hast mir das Modell geschickt." Bei der Ausführung wäre das alles natürlich ganz anders ausgedrückt worden. In den Entwürfen sehen wir Hebbel im Negligé.

4. Sollte sie vielleicht einen Kindesmord planen, wie Gretchen? s. 96, 25 ff., wo sie von dem treulosen Verführer sagt: Du hast mir mein Leben gestohlen, aber ich will mich rächen! Sieh, schon regt sich's unter meinem Herzen — sie sollen mich unter dem Eise ersäufen. — Doch ist das

„Und unter deinem Herzen regt sichs nicht quillend schon?“ — Zu Dithm. 72, 26: „Der Kampf mit dem Meer giebt das Bild für den andern Kampf. Laßt das Wasser nicht ein . . Macht es wie das Land, das Ihr bewohnt“; vgl. Egmont V (W. A. 8, 304): Und wie das Meer durch eure Dämme bricht, so brecht . . den Wall der Tyrannei zusammen und schwemmt ersäufend sie von ihrem Grunde, den sie sich anmaßt, weg. — In der „Schauspielerin“ heißt die Heldin Eugenie,[1] vielleicht nach der Nat. Tochter.[2] Ihr Liebhaber heißt Eduard von York; der Vorname stammt vielleicht aus den Wahlverwandtschaften, deren Held Eduard mit unserem in Schuld verstrickten feurigen Liebhaber Manches gemein hat. (Wie Goethes Eduard[3] ein ganz besonderes „Talent“ zur Liebe zu haben glaubt, so beansprucht Hebbels Eduard eine ähnliche Sonderstellung in der Liebe, 157, 7. Vgl. noch 184, 17: „über Liebe, große Scene mit Ed.“[4] Hier wäre vielleicht manches Echo aus den Gesprächen des Goetheschen Eduard hörbar geworden). — Der Nachname von York stammt vielleicht aus dem „Prinzen v. Homburg“, wo eine Hofdame der Natalie diesen Namen führt. Der Name Natalie selbst erscheint bei Hebbel im „Märchen“ (S. 67), wohl eher aus Goethes Wilh. Meister als aus dem Pr. v. Homburg entlehnt.

---

sehr fraglich. „Nur dadurch, fährt sie fort, kann ich die Schande, daß ich dich liebte, von mir abwaschen; man beachte das mit furchtbarer Konsequenz durchgeführte Gleichnis — abwaschen!“ Vgl. übr. noch die Schlußworte der Milford: ich will „um Taglohn arbeiten, um mich zu reinigen von dem Schimpf, ihn beherrscht zu haben.“

1. Hebbels Eduard redet Eugenie gern mit ihrem eigentlichen Namen Emilie an (Nachklang aus Em. Galotti, die in dem Stück erwähnt wird? Es ist aber nicht etwa gemeint, daß Eugenie die Emilia dargestellt habe, denn wir lesen, daß sie die Orsina spielt, 156, 1 f.).

2. Letztere will in der Ehe keusch bleiben, wie Hebbels Heldin ein leidenschaftliches Liebesverhältnis mit ihrem Eduard hatte, ohne ihm die letzte Gunst zu erweisen. Doch behaupte ich nicht, daß sich Hebbel dieser Uebereinstimmung bewußt war.

3. Lektüre der Wahlverwandschaften Tageb. I, 75 und II, 294 (Jan. 48; und die „Schauspielerin“ stammt von 1848—50), auch II, 491.

4. Zu dieser Scene gehört vielleicht das Paralip. 185,6: „Reminiscenzen aus einer andren Welt!“; gewiß schwebte hier Platons schöner Mythus (s. „Phädrus“) von der himmlischen Präexistenz der Seele und der späteren Rückerinnerung vor. Wie im „Phädrus“, wähnt wohl der Verliebte (hier Eduard), den Gegenstand seiner Neigung erblickend, sich der Schönheit zu erinnern, die er einst in höheren Welten geschaut. (Goethe an Frau von Stein: Ach du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau.) Zu Hebbels Platon-Lektüre vgl. Tageb. II, 131, „daß Plato, als er über dem Geheimnis der Neigung brütend, sich zu der Idee der Reminiscenz verstieg, . . kein ganzer Narr gewesen ist“ (1845, also vor der „Schauspielerin“); vgl. Tageb. I, 109 (Platos „Republik“). Vgl. noch Tgb. II, 421: Die „Urbilder, die allem Zeitlichen zu Grunde liegen“ (Platons „Ideen“!).

Ueberhaupt zeigen sich m. E. in der Schauspielerin mehrfach Spuren des „W. Meister“.[1] Eugenie hat vieles mit Goethes Aurelie gemein. Beide wurden von ihrem Liebhaber getäuscht; beide wirken als Schauspielerin, beide spielen die Orsina. Beide stellen unter der Nachwirkung des Gefühls, daß ihr liebendes Herz betrogen ward, als Schauspielern sich selbst dar. Eugenie (S. 167): „Ich will mich rächen. Ich will die . . Gestalten begrabener Dichter aufwecken und sie mit Blut und Leben tränken“. Weil ihr das Herz gebrochen wurde, will sie wieder Herzen brechen (S. 166). Edmund sagt, 158,30: Ich muß Schaupieler vor mir haben, die mich fortwährend daran erinnern, daß ich in der Komödie bin . . dann halt' ich's aus . . Diese Eugenie dagegen! Man glaubt's, man sieht's, man fühlt's, man muß alles mit durchmachen, und dafür dank' ich.“[2] Er vergleicht sie einem Maler, der nach dem letzten Bilde seine Adern öffnet und den Pinsel in sein eignes Blut taucht. Vgl. W. Meister V, Schluß: „Aurelie hatte die Rolle der Orsina auf eine Weise gespielt, wie man sie wohl niemals wieder sehen wird — bei der Aufführung sog sie . . alle Schleusen ihres individuellen Kummers auf, und es ward dadurch eine Darstellung, wie sie sich kein Dichter hatte denken können. Ein unmäßiger Beifall des Publikums belohnte ihre schmerzlichen Bemühungen.“ — Serlo äußert „über ihr übertriebenes Spiel und die Entblößung ihres innersten Herzens vor dem Publikum seinen Unwillen“ (wie bei Hebbel Edmund).[3]

In dem Moloch-Fragment (S. 192 ff.) heißt es V. 426 f., daß das Meer den „Ball, den es ungern trägt, **hinunter knirscht**“[4] gewiß nach Egmont 5, 3, wo es von der Erde heißt: „sie trägt nicht länger die abscheuliche Last . . und **knirscht** das Mordgerüst **hinunter**“[5] —

1. Hebbel bewunderte den W. Meister, das „Meisterwerk“ aufs höchste, Tageb. I, S. 104; vgl. S. 100; 105; 216 (auch 98); II, 102.

2. 15. Dez. 1845 (Tageb.) hatte Hebbel eine vortreffliche Darstellung der Emilia Gal. gesehen.

3. Vgl. dazu W. Meister 5,7, wo Serlo tadelt, daß die meisten Schauspieler „sich an die Stelle des Helden setzen“, und 8,5, wo Jarno ausführt, daß der Schauspieler nicht nur sich selbst spielen dürfe.

4. Denselben Ausdruck gebraucht Hebbel zweimal im Gyges; V. 1438: Bis ein Strom den Schleud'rer **hinunter knirscht** in seinen dunklen Schoß; 1825: Und dieser (der Grund) **knirscht** nun rächend mich **hinab**. Hebbel liebt den Ausdruck knirschen (z. B. Judith 1, 23, 27; Julia 2,143,9; Genov. V. 339; Nib. 1861; Gedichte Bd. 6,293, V. 155).

5. Moloch V. 925: Das ist soviel, als ob das Blut, das all den Tausenden die Adern schwellt, in meine eignen sich ergösse, und die Kraft, die sie durchglüht, in meine [Greises-] Brust hinüberströmte. Sollte vielleicht die Stelle Egmont 5, 2 eingewirkt haben: „O haltet — so vieler Geister — Drängen nicht von mir ab; und welcher Mut aus meinen Augen sonst sich über sie ergoß, der kehre nun aus ihrem Herzen in meines wieder.“ (Posa: O könnte die Beredsamkeit von allen den Tausenden, die dieser großen Stunde teilhaftig sind, auf meinen Lippen schweben.)

Im Christus-Fragment entzücken zwei herrliche Zwiegesänge — „wie Orgelton und Glockenklang"! Bei dem zweiten mag der „Prolog im Himmel" (Faust) leise eingewirkt haben: Christus und der Satan; bei Goethe der Herr und Mephisto. In beiden ein einfaches, choralartiges jambisches Metrum. Hebbel: „Schau hin, die Sterne funkeln . . Sie drehen sich im alten Tanz". Goethe: „Die Sonne tönt nach alter Weise in Brudersphären Wettgesang". Christus: „Du darfst allein nicht fluchen, wenn alle Welt des Segens voll". „Der Herr" im Faust: „Kommst Du nur immer anzuklagen? . . doch ihr . . erfreut euch der lebendig reichen Schöne"; vgl. V. 249. — Hebbels Satan: „Und was ist meine Strafe! Chr.: Daß Dir Dein Werk zuletzt mißlingt und auch Dein treuster Sklave sich deinem Joch dereinst entringt". Bei Goethe der Herr zum Teufel: „Und steh' beschämt, wenn du gestehen mußt: Ein guter Mensch . . ist sich des rechten Weges wohl bewußt". Seinen Knecht nennt er den Faust. — In früheren Jahren notierte Hebbel einmal im Tageb. (I, 57): „Faust und Christus zusammenkommend". Auch auf folgende ältere Tageb.-Notiz sei im Hinblick auf den „Christus" aufmerksam gemacht (I, 48; Jan. 37): „Des Stifter einer Religion Süjet für ein Trauerspiel". Vgl. auch Hebbels Epigramm „Christus und seine Apostel".

Nun noch einige weniger erhebliche, größtenteils wohl zufällige Uebereinstimmungen: In der Skizze einer Achilltragödie (S. 99)[1] heißt es: Der Schluß, daß er Priamus den Leichnam des Hektor giebt, müßte es schon ganz fühlbar machen, daß er sein Leben für geendigt hält. Das klingt trotz aller Verschiedenheit nach Goethes Achilleis, 1. Gesang.[2]

Mirand. 6, 6; „Noch sehe ich, wie der Edle dahergesprengt kam." Der Ausdruck „Der Edle" (vgl. 11, 6) gemahnt an Goethe. Egmont W. A. 8, 278: „Unter dem Himmel, der . . sich herrlicher zu wölben schien, wenn der Edle unter ihm herging." Inhaltlich vgl. auch Egmont ebd. S. 276 (wie Egmont angeritten kam). — Mirand. 11, 6: „Das Herz des Edlen kann nichts halb, kann nicht halb hoffen." Vielleicht

---

1. In diesem Fragment, dessen epigrammatische Sprache übr. an Lessing (Philotas) gemahnt, ruft ein Soldat: „Ich möchte gefangen werden, um die Helena, für die wir uns schlagen, doch auch einmal zu sehen". Dazu vgl. Hebbels, Brief v. 3. Juni 56: „Helena ging von Hand zu Hand, und man schlägt sich um sie, nicht um sie zu züchtigen, sondern um sie wie einen entflogenen Vogel wieder zu bekommen!" (Sehr ähnlich Goethe [über Polygnot] W. A. 48,108, 18 ff.). So erscheint H.'s Genovefa (V. 140) als „ein holdes Wunder, das, wie ein Vogel . . nur gaukelnd sich in Fleisch und Blut versenkt [und] sich schwingen kann wohin es will." Genov.-Brocken I, 406: die Freude ist wie ein Wundervogel, der uns . . entflieht. . ." Zu obiger Stelle vgl. noch Tageb. II, 51: Helena war keine Person, die ein Unrecht . . begangen, sie war eine Sache, ein hübsches Ding . . darum zog ganz Griechenland ihretwegen vor Troja.

2. Hebbel las die Ach. Mai 36 (Tageb. I, 22).

schwebte ein ähnliches Satzgefüge im Egmont vor, W. A. 8, 268: Du mußt nichts Unkluges, nichts unklug von ihm verlangen. — Mir. S. 331: „Hier engt's mich ein, furchtbar ein — und draußen engt's mich auch ein! O wer die Hölle trägt drinnen, der findet die Hölle auch draußen." Ein Goethescher Gedanke; Nat. Tochter[1] V. 1966: „Da steh' ich nun, und enger scheint mich's, enger zu umschließen. O Gott, wie schränkt sich Welt und Himmel ein, wenn unser Herz in seinen Schranken banget." Doch wird Hebbel hier wohl nicht von Goethe abhängig sein. — Im „Vatermord" (31, 17) sagt Isabelle zu sich selbst: „Stirb alte Mutter! Jetzt ist's Zeit zu sterben, da dich dein Sohn . . verläßt."[2] Vgl. Götz Schlußscene: „Stirb, Götz,[3] du hast dich selbst überlebt, die Edlen überlebt.[4] Uebrigens sagt in Klingers „Günstling" (1785) Diego 4, 3 zu sich selbst: „Stirb, Diego, du hast keinen König mehr!" (vielleicht nach der Götz-Stelle).

Lessings Einfluß zeigt sich bei Hebbel mehrfach, namentlich in der epigrammatischen Zuspitzung des Gedankens, so auch in den Fragmenten, bes. im „Alexis", 107. Freilich muß man Hebbels angeborene Neigung zur derartiger Pointierung sehr in Anschlag bringen. Allerdings waren Lessings Dramen dem Dithmarsischen Dichter „unausstehlich"[5] — ich glaube aber doch, daß er tiefen Eindruck auf ihn machte[6] (vielleicht haßte er das Verstandsmäßige in Lessing gerade deshalb so sehr, weil er mit geheimem Schmerz empfand, wie der Wurm der Reflexion an seinem eigenen Schaffen nagte). Ich erwähne hier ein Wort des Eduard in Hebbels „Schauspielerin": „Emilia Galotti! Ei ei! Daraus lernt' ich buchstabieren! Reverenz! Siehst Du nicht deinen Großvater, wie er klatscht, daß ihm der Staub aus der Perrücke fliegt?" Hier spricht aus Eduard z. T. wohl Hebbel selbst, und auch der „Großvater" mag eine persönliche Reminiscenz sein.

Anklänge: Mirandola (16, 32): „Noch immer zischt es mir in die Ohren, **das gräßliche: also doch mein** . . das Wort gräbt sich mit Höllenspitzen in meine Seele." Emilia Gal. 1, 8: Recht gern! Es geht mir durch die Seele **dieses gräßliche Recht gern.** — Mirandola 8, 1: „**Kein Aber,** liebe Mutter — Kein Aber! Die Klugheit erfand sich **das Aber**" 2c. Emilia 4, 3: **Still mit dem Aber!**

---

1. Tageb. v. 2. Juni 1840: „die N. Tochter wieder gelesen" (also auch früher schon), er notiert eine Lieblingsstelle. Vgl. 26. Nov. 53.

2. Man beachte den jambischen Rhythmus.

3. Shakespeares Cäsar sagt sterbend: „So falle, Cäsar".

4 Schauspielerin 153,2: Die heranschleichende Reue; Goethe Iph. 1060: aus den Winkeln schleichen . . der Zweifel und die Reue leis herbei.

5. Tageb. I, 252 (Dez. 41). Vgl. das ungünstige Urteil über „Emilia" Tageb. I, 147—52 (Febr 39).

6. Biogr. Aufzeichnungen Bd. 8, 393 [Zeile 117] „Lessings Wirkung".

Die Aber kosten Ueberlegung.[1] — Mirand. 7,6 sagt eine Verliebte betreffs der Abhaltung ihres Geliebten: „Die häßlichen Geschäfte!" wie der verliebte Prinz Emil. 1, 1: „Die traurigen Geschäfte" (doch ist das sekundär). Zu 16, 32 (s. o.) und besonders zu „Vatermord" 32, 9: „Leb' wohl ꝛc. — er sprach das mit einem Tone, der mir Mark und Bein durchschnitt. Ich kann mich nicht beruhigen"; vgl. Emil. 3, 8: Mit einem Tone! Ha, könnt' ich ihn nur vor Gericht stellen, diesen Ton![2] und 5, 5: in einem Tone! daß er mir nie aus dem Gehör komme, dieser schreckliche Ton.[3] — Flaminas Gespräche mit ihrer Mutter (Mirandola S. 7 u. 15 f.) sind unverkennbar durch Emilias Gespräch mit Claudia Galotti beeinflußt: Der ganze Ton, die abgebrochenen Sätze und Wiederholungen, die immer wiederkehrende Anrede „meine Mutter", der aufgeregte Zustand der Tochter ꝛc. Flam. erzählt gleich Emilia einen bösen Traum (16); beide Mütter treten gegen die Ausdeutung des Traumes auf.

Kleistisch ist ein Wort der Heldenjungfrau in den Dithmarschen, einer Art Penthesilea: „Fragt mich nicht, verwirrt mir nicht mein

1. Vgl. S. Sampson 4,8: Marwood: „Aber — Sara: Ein Aber, u. eine nachdenkliche Pause —. M.: Mein Aber ist der Beweis. . Ein sehr unbedächtiges Aber!" — Ich erwähne aus Hebbels Werken noch folgendes: „Julia", 2,143, 9: „Du bist solch ein Aber der Menschheit, das sie knirschend hinzufügt ꝛc" „Diamant" (1, 349, 28): Nicht diese Einwände, die sich auf tausend Weil's und Darum's stützen; ebd. 350: Alles? Dies Alles . . hat zu nichts geführt. Was ist dein Alles, wenn es Nichts ist? (Vgl. etwa Emilia Gal. 2, 6: „Nichts klingt in dieser Sprache wie Alles; und Alles ist in ihr soviel als Nichts;" 4,3: „Nichts an die Stelle von Etwas.")

2. Beiläufig sei hier auf eine Eigenheit des Lessingschen Stils hingewiesen: Er deutet gern das Subjekt (auch d. Objekt) des Satzes zunächst durch das Pronomen an, um erst dann das Hauptwort (bezw. den Namen) dem Satze nachzustellen. Dadurch wird der Ausdruck lebhafter, den zunächst ins Gewicht fallenden Satzgliedern, bes. dem Verbum, wird größerer Nachdruck verliehen. Z. B. Em. Galotti 1,1: Was will sie, diese Em. Bruneschi? 1,4: Ich kenne sie, jene Miene. 2,3: Er war zu kostbar, der Ring. 2,4: So ganz sollen wir sie verlieren, diese . . Tochter? 2,6: Nun soll er nichts erfahren, mein guter Appiani. 3,2: wie er sich martern muß, der arme Graf! 3,4: sie werden bald bei Ihnen sein, die geliebten Personen ꝛc. 3,8: könnt' ich ihn nur vor Gericht stellen, diesen Ton! 4,3 [Schluß]: daß ich ihn bald spreche, den Prinzen. 4,5: Er sagte ohnedem, der Prinz: ein andermal. 4,7: Ihnen wird sie nicht fehlen, diese Gelegenheit. 5,5: Daß er mir nie aus dem Gehör komme, dieser schreckliche Ton. Ebd.: Gott verdamm' ihn, den . . Buben. Ebd.: Ja, wohl hat sie Recht, die gute Sibylle. Ebd.: So soll ich sie gar nicht sprechen, meine Tochter? (4 Beispiele in 1. Scene!). 5,7: So ist sie wahr, die ganze schreckliche Geschichte? (vgl. D. Carlos 4,15: So ist sie wahr, die außerordentliche Zeitung?) 5,8: Hier liegt er, der blutige Zeuge ꝛc. — (Wohl französischer Einfluß).

3. Es liegt in den letztgenannten Worten Marinellis eine an Jago (von dem er manches hat) gemahnende diabolische Ironie.

Inneres". — H. schreibt einmal (43): „Die Jungfrau von Orleans wäre als Novelle (à la Kleist) zu behandeln". (Auch sonst hat er ja z. T. Kleists Novellen nachgeahmt). — Das Fragment der Turmbau zu Babel (275) enthält manchen Anklang an den „Zerbrochenen Krug", so gleich der Anfang.[1] Außerdem aber muß, so wunderlich es auch klingt, auch — Th. Körners „Nachtwächter" darauf gewirkt haben; denn im „Turmbau" treten ein paar durstige Studenten auf, die die Namen **Wachtel**, **Zeisig** und **Schwalbe** führen, und in Körners Nachtwächter heißen die tokayerfrohen Studenten: Zeisig und Wachtel, und der Nachtwächter selbst Schwalbe. Ueber Kleist und Körner hat Hebbel eingehende Studien gemacht; vgl. seine Untersuchung „Ueber Th. Körner und H. v. Kleist".[2] (Bd. 9,31 f., die über 16 Jahre älter ist als der „Turmbau").[3]

Klopstockisches.[4] Bei dem Gedanken, „König David und sein Haus" dramatisch zu behandeln (1. Saul und David, 2. David, 3. David und Salomo) mögen Klopstocks Tragödien David und Salomo nicht ohne Einfluß gewesen sein. Im Salomo dachte Hebbel den Don Juan und Faust (vgl. Grabbe), also die sinnliche Lebensglut und den philosophischen Forscherdrang, in einer Person zu vereinigen. In diesem Widerspruch sollte gewiß die Tragik liegen. „Zwei Seelen . ."! Die Sinnlichkeit sollte ihn von Gottes Pfaden ablenken, und so mochte wohl auch Sulamith eine Rolle spielen. — Mirandola 11, 28 ff.: Liebe zu Flamina ist doch gewiß nicht unerlaubt. Warum schuf Gott sonst eine Fl.? Oder warum erhielt ich ein empfängliches Herz? Man könnte an Klopstocks Elegie „die künftige Geliebte" denken, wo es heißt: Ach, warum o Vater, — gabest Du zum Gefühl mir ein so biegsames Herz? Doch ist Beeinflussung hier kaum anzunehmen. — Bei der Gestalt der Velleda (s. Moloch) wird man an Tacitus und Klopstock (Wingolf) erinnert.[5] Daß Klopstock zu H's. Jugendlektüre gehörte, lehrt „Euphorion" 6,799; daß sein Salomo auf den Moloch wirkte, weiß man. —

Auf den gewaltigen Moloch-Torso werde ich später zurückkommen. Hier nur einige Einzelheiten. Auf die Quellen hat man längst verwiesen. Nebenher könnte man vielleicht auch an Klingers[6] Medea a. d. Kaukasus denken, in der gleichfalls einem naiven Barbarenvolk die Kultur gebracht werden soll. Hier wie dort wird ein (weibliches) Menschenopfer geplant, aber verhindert.[7]

1. In der Rede Knölks 280, 33 zeigt sich auch ein strafferer Accent, eine gedrungene Kraft des Verses, die durchaus an Kleist erinnert.

2. Auch Tageb. II, 46 werden Kleist und Körner in Parallele gestellt.

3. Kleist wird u. a. gerühmt Tageb. II, 130 f. (Käthchen v. H.; vgl. 280). Vgl. 3. April 39 „Kleists Arbeiten starren von Leben".

4. Ueber Klopstock s. Tageb. I, 54, auch II, 112.

5. Platen, Rom. Oedip. IV, V. 16: Nicht Velleda war sie.

6. Hebbel studierte ja die Stürmer und Dränger [s. Einl. zu Genov.], zu denen Kl. doch ehemals gehört hatte.

7. Es wäre müßig, etwa noch an Collins Regulus oder Byrons Sardanapal zu erinnern.

Wichtiger ist folgende Analogie, die freilich etwas gesucht erscheinen wird:

Hieram geberdet sich ähnlich wie Voltaires Mahomet (den Hebbel gewiß aus Goethes Uebers. kannte). H. zu sich selbst (257): „Die Maske drückte mich längst. Ich betrog euch, aber ihr seht, zu eurem Besten." Der junge Teut, der kindlich schwärmerisch an ihm hing, fühlt sich später schmählich „verraten und zertreten" (260), wie Seide von Mahomet. Hieram, der, wie Mah., seine Weisungen als göttliche Befehle ausgiebt,[1] sagt zu Teut (258): „Moloch erließ dir den Vater zu töten. Jetzt legt er dir's zur Buße für die Sünde auf;" er befiehlt ihm also den Vatermord, wie Mah. 3,6 dem (unwissenden) Seide („O Sohn des Höchsten, der dich ruft! Vernimm in meinen Worten seinen Willen! . . Das Blut Sopirs"[2] soll fließen). Teut wie Seide sind aber nicht gleich entschlossen. H. zu Teut [258,12]: Du solltest ganz glauben, um ganz handeln zu können! Aber fürchte ihn (den Gott). So Mah. zu Seide ebd.: „Wer überlegt, der lästert . . zum Glauben ist der schwache Mensch berufen" ꝛc. Es ist nun aber nicht ganz klar, ob Teut ernstlich den Vater zu töten unternimmt.[4] Wir hören daß er auch die junge Theoda, die er einst liebte, töten soll (s. 255,1).[5] 260,6: „Ich muß dich töten oder den Vater". Er hat eine Scene mit

---

1. Mah. sagt 2, 3: Gehorch' ich meinem Gott, gehorchet mir Moloch (974): Euch führe Teut. Ich sprech' durch ihn, wie Moloch spricht durch mich.

2. Sopirs, der Mahomets Gott nicht anerkennen will, vielmehr „zu seinen falschen Göttern rennt" [4,4]. Hieram [828]: Dein Vater? Teut: Ging in eine Höhle, die er niemals mehr verlassen will. Hier.: „Der Tod ihm, wenn er's thut und nicht, um anzubeten kommt" „Wer ihn zuerst erblickt, sagt er, vollziehe dies Gebot Sonst stirbt er selbst." So M. zu Seide, der zuerst zögert: Die Streiche fallen auf dich selbst zurück. Vgl. noch wie im Moloch der greise Vater im Hain einsam mit seinem Gotte Zwiesprach hält, und Mah. 3,5: „Hier in diesen Hallen ist [Sopir] gewohnt, zu Nacht den Göttern seines Wahns [zu huldigen]".

3. S. 377: Hieram: Dein Vater lebt! Teut: Sein Schwert nur, nicht sein Leben wolltest Du! H.: Und wenn ich's jetzt noch will? T.: O woll' es nicht! Laß' ihn in Ruhe sterben!

4. Dafür, daß der junge Teut wirklich unternommen hat, den Vater zu töten, spricht u. a. 257, 10: Mein Vater hat ja Recht gehabt und ich hätte ihn dafür getötet.

5. Nicht unmöglich daher, daß Hierams Worte S. 258: „Moloch erließ dir, den Vater zu töten. Jetzt legt er dir's als Buße für die Sünde auf" so zu deuten sind: Den Vatermord erließ er dir; jetzt legt er dir die Ermordung Theodas auf. Denn s. 258, 5 ff.: „Teut geht wirklich, diese [Theoda] glaubt, er will den Vater holen, aber er sagt ihr's, dann kann er's nicht"; was sagt er ihr? Doch wohl, daß er sie töten soll, denn es scheint ja, daß er den Vater nicht holen will, daß sie es nur irrtümlich glaubte. Gemeint wäre also: er will Theoda ermorden, sagt ihr das, kann es dann aber nicht, vgl. 258, 22. (Th.: Was? töten willst du mich?) bis 260, 5; 255, 1 ff. („er giebt Teut auf sie zu töten:"), und 360, 6: „ich

Theoda, in der von seinem Mordplan gegen den Vater oder Theoda die Rede ist; vgl. Seides Scene mit Palmire (4,3), wo freilich nur vom Vatermord die Rede ist. Palmire wie Theoda sind für den Alten besorgt. Teut (259): Nicht ich will's — Er. Seide (ebd.): Der Himmel hat's und Mah. beschlossen. . Der Himmel will's. Seide möchte nachher sterben (4,4; 4,5), wie Teut (255,4; 258,7; vgl. 260,3).[1] Später will der vom Wahn geheilte Teut den H. töten, wie Seide (V) den Mah. Hieram ruft dem Jüngling zu: „Schweig, trotz'ger Jüngling, schweig! Du kennst mich. Bei dem Grauen, das dich packte, als du zum ersten Mal mein Antlitz sahst, du sollst noch einmal wieder vor mir knieen!"[2] — wie Mah. noch nach seiner Entlarvung trotzig gebietet (5,4): „Ungläub'ge, die ein falscher Eifer treibt . . [mein] Arm hat eure Zweifel zu bestrafen Kraft. Gott richte zwischen mir und diesem . . den Schuld'gen von uns beiden streck' er nieder! . . Lernt, Ungläubige, den Lohn des Aufruhrs gegen Gott gesandte ꝛc." — Bei Hebbel sollte (wie bei Voltaire) „der G i f t b e c h e r" (257,12) am Ende eine Rolle spielen; auch bei ihm sollte wohl das Gift den Zwecken des Helden (Hieram) dienen,[3] wie im Mah. (s. 257,12: der Giftbecher. Ein Auftrag, bei dem er zu Grunde geh'n muß) — Doch Mah. „überwindet", Hieram wird ins Meer gestürzt.[4]

Die Scene 258,20 ff. gehört wohl nicht, wie es nach 257,1 scheinen könnte, zum 4., sondern zum 3. Akt und scheint sich mit der Scene 254,27—255,6 zu decken; vgl. 254,27 f. mit 259,14 f.; 255,2 f. mit 258,23 f. ꝛc. Und auch die Scenenskizze 258,5 (scheinbar zum 4. Akt) ist wohl mit den genannten beiden Scenen identisch und gilt wohl gleichfalls dem 3. Akt; vgl. 258,5: „Teut geht wirklich . . er sagt ihr's, dann k a n n e r's n i c h t . . will sterben . . und geht in den Hain, Moloch zu belauschen" mit 255,1 ff.: „H. giebt Teut . . auf, sie zu töten. muß dich töten oder den Vater". Hebbels Notizen sind hier nicht ganz klar. Sehr möglich aber auch, daß 258, 3 wirklich gemeint ist, daß H. ihm (von neuem) befiehlt den V a t e r zu töten, vgl. 260, 6; dies ist jedenfalls die n a t ü r l i c h s t e Erklärung der Worte: „Moloch erließ dir's ꝛc. — Jetzt legt er dir's — auf." In diesem Fall würde die Scene mit Theoda auffallend an die Scene Seides mit Palmire erinnern (s. o.).

1. Teut (S. 377) zu H.: „Sieh mir zittert noch die Hand, mit der ich ihn zu Boden warf, mir ist, als ob sie fort und fort so zittern wird." So Seide 4, 3: „Am S t a u b e fest soll meine Hand ihn halten" (den Sopir) ꝛc. Nachher 4, 4: „Ich kann nicht, meine Kniee sinken ein. Ach, — daß auch das Leben schwände! — Ich gehorchte. Mit Wut ergriff ich ihm, der Schwache fiel, — vom S t a u b herauf gebot die edelste Gestalt mir Ehrfurcht, — o daß zu deinen (Sopirs) Füßen ich verginge!"

2. Daß Hieram V. 925 sagt: „Jetzt bin ich Herr", wird man nicht als eine Entlehnung aus den Räubern ansehen, wo Franz (2, 2 Schluß) frohlockt: „Jetzt bin ich Herr".

3. Teut sollte wohl in H.'s Auftrag jemand vergiften; vielleicht den Vater.

4. Bemerkt sei, daß Hierams Gestalt leise an diejenige Napoleons erinnert, wie auch die des Holofern.

Dieser will's, kann's aber nicht, weil er sieht, daß sie für seinen Vater mit Lebensgefahr Lebensmittel sucht, geht also, sich verloren gebend, selbst in den Hain, um sterbend doch noch seine Wunder zu erfahren. Sie . .: das that ich für deinen Vater!" Dieselben Motive S. 259—260,2 f. — Auch 260,6 f. gehört dazu, denn vgl. 260,7: „du tötest den Vater in mir" mit 258,27 f.: „Töten willst du mich, was sag' ich, ihn? Denn mit mir stirbt auch er."[1]

Auffallend ist im Moloch der durchgängige Gebrauch männlicher Versschlüsse (476 ist übrigens das e wohl zu elidieren, 922 sicher). Durch diese strenge metrische Observanz wollte H. wohl den Eindruck der Starrheit (S. XXXI „das starre Schreckensbild") hervorrufen, dem „Basrelief-Stil" des Ganzen gemäß (Tageb. II, 319. Vgl. Bd. 4, XVIII „die Basreliefs des alten [Nibel.-] Liedes"). Ihm schwebte gewiß (wie großtenteils Platen in der „Liga") der männliche Schluß des griech. Trimeters vor. Auch Uhlands Dramen bevorzugen männlichen Versschluß. (Man denke übrigens an die stumpfen Blankverse eines E. v. Kleist, Gleim, Lessing [Fragmente], die englischen Vorbildern nachgebildet sind.) Auch die „Genovefa" ist (so viel ich sehe als einziges unter H.'s Dramen) in stumpf schließenden Versen geschrieben, ein Gebrauch, der, däucht mir, gut zu der herben nordischen Natur des Dichters paßt.

Im „Märchen" folgt H. wohl zum Teil den Spuren des Tieck'schen und Platen'schen Litteraturlustspiels (Tageb. I, 144 über Tiecks Zerbino;[2] I, 300 streift er Platens Litteratur-Lustspiele): „Die Werber um die Poesie, die sich alle an die Kammerjungfern wenden". Ein Glücklicher führt endlich die verzauberte Prinzessin heim. So

---

1. Rätselhaft klingt Moloch 255, 7: „Das Weib ist die Wiederholung der Erde in der Gesellschaft". Gemeint ist vielleicht: Wie die Erde nichts von selbst hervorbringen würde, aber alles Herrliche zu Tage fördert, wenn sie besäet und geackert wird, so ist die Rolle des Weibes innerhalb der menschlichen Gesellschaft die, daß das Weib mehr receptiv ist, daß, wie bei der körperlichen Zeugung, auch im geistigen Leben die Frauenwelt von der Befruchtung durch das männliche Element abhängig ist, daß sie dessen geistige Einwirkungen, intellektuelle wie moralische, in sich verarbeitet und auch zum Ausdruck bringt und in der Erziehung auf die nachfolgende Generation überträgt. Für Derartiges spricht m. E. eine Stelle im Christus-Fragm. (316, 14): „Maria — die jungfräuliche Erde, welche die Alchimisten suchen." Hier ist jedenfalls das Weib mit der Erde verglichen; die Immaculata ist jungfräuliches Erdreich; der heil. Geist wird es beackern, daß es herrliche Frucht hervorbringt. (Eine reine Jungfrau vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden, sagt die Mutter Maria in Schillers Jungfr. v. Orl.). Umgekehrt wird die Erde mit einem Weibe verglichen Moloch V. 901: „Ja, wie die Milch in eine Mutterbrust, so trat . . in eure . . Erde neuer Saft, der nie versiegen und aus jedem Halm euch . . frisch entgegenspritzen wird . ."

2. Tieck war es, dem Hebbel (Okt. 38) sein Märchenlustspiel „der Rubin" zur Beurteilung vorlegte.

Platen[1] am Schluß des Rom. Oedipus: „Schon naht sich euch der Bräutigam . . und bräutlich liegt am Herzen ihm die Poesie". H. wollte darstellen, wie die Göttin Poesie aus der Welt weicht; sie ruft: „aber ich nehme mit, was ich euch lieh", da „sieht man wie notwendig sie ist; im Feuerstein erlischt der Funken, im Menschen erlischt sogar die Liebe zu sich selbst"[2]; vgl. Schillers Gd. „Poesie des Lebens": „Auf deinen Lippen selbst erkaltet der Liebe Kuß, und in der Freude Schwung ergreift dich die Versteinerung." Uebrigens tritt im Märchen sowie auch im Diamant ein Jude auf, wie in der Verhängnisvollen Gabel (beiläuf. vgl. den Juden in Genov.).[3]

Noch wenige Worte zu den Fragmenten: Ich möchte kurz auf die herrliche Skizze zu einem Luther-Drama (S. 191) hinweisen: Christus und die Apostel sind dem Helden „fast persönlich geworden". „Das Verhältnis zu Katharina von Bora, wie zwischen Jacob und Rebekka; unendlich einfach, immer auf ein Bibel-Vorbild in jeder Wendung sich beziehend. Auf dem Wege nach Worms: Melanchthon: „Huß!" Luther: „Ein feste Burg ist unser Gott".

Stilistische Untersuchungen zum „Mirandola."[4]

„Mirandola, sagt Werner, verrät in der volltönenden Rhetorik den Schüler Schillers". Und zwar, soviel ich sehe, nur des jungen Schiller. Aber auch Lessings Spuren sind m. E. schon hier überall sichtbar, wobei ja Einiges durch den jungen Schiller, den eifrigen Schüler Lessings, vermittelt sein mag. An die Sprache der „Räuber" gemahnen die maßlosen Uebertreibungen,[5] der romantisch-idealistische

1. Ueber Platen s. Tageb. I, 43; 155 f.

2. Aehnlich Gyges 1434: Dann singt auf Erden keine Nachtigall Und keine Lerche mehr, und in der Höhe Verstummt sogar der Musen heil'ger Chor.

3. Der Name einer Hauptperson im „Märchen", Assad, stammt vielleicht aus Lessings „Nathan", wo Saladins Bruder diesen Namen führt, doch kommt er ja häufig vor.

Man wird beim „Märchen" manchmal an Grabbes „Scherz, Satire, Ironie 2c." erinnert: Hebbel will litterarische Satire einflechten, man sehe z. B. 64, 24; 68 (V. 87). — Grabbe wird von Hebbel öfter erwähnt, s. 5, S. 706, 22: „Don Juan und Faust" u. S. 47 (abfälliges Urteil über Grabbes Napoleon).

4. Da ich den Stil des Mir. im Zusammenhang behandeln wollte, brachte ich das Betr. nicht unter die einzelnen Rubriken (Schiller, Lessing), sondern greife hier noch einmal auf Sch. und L. zurück. — Weitere stilistische Untersuchungen zu H. werden folgen.

5. Z. B.: „Eine Thräne der Unschuld, gelegt in die Wagschale des ewigen Richters, und Millionen Welten (!) wiegen sie nicht auf" oder 14, 14 ff.: (Mir. hört, sein Vater liege krank, will daher zu ihm hinreisen; sonst könnte der Vater ihm zürnen. Er deklamiert nun hier, (obgleich von seinem Sohnesverhältnis vorher garnicht die Rede war): Vaterfluch! O Vaterfluch wälzt die Verdammnis der ganzen Hölle auf die Brust eines Sterblichen und preßt alle Teufel in seinen Busen (!).

Grundton des Ganzen, der brausende Gefühls-Ueberschwang, die endlosen Exklamationen und, nicht zu vergessen, ein wahrer Springbrunnen von Gedankenstrichen und Ausrufungszeichen (20,26, z. B. drei hintereinander).

Da wimmelt es, wie in Schillers Jugenddramen, von E n g e l n in himmlischer oder menschlischer Gestalt (S. 6,15; 9,28; 11,30; 18,17; 21,4; 21,14; 21,19; 28,17; S. 332 d r e i m a l)[1] und T e u f e l n (14,17; 15,4; 21,16 u. 19; 25,2 [zweimal auf einer Zeile], 25,6 [zweimal auf einer Zeile: „teuflisch"]; 27,26; 28,17; 29,29 (und im „Vatermord" 32,31; 33,12 u. 19); beide gern im Plural, wie bei Schiller, und beide gern mit einander k o n t r a s t i e r t, wie 21,19; 28,17;[2] auch 21,14 (weg, Engel des Lichts, aus den Wohnungen der Verworfenheit); ähnlich 20,24 ff. Die Personen deklamieren immerwährend; vom H i m m e l (7,10; 9,23; 10,1; 10,19; 17,4 [Himmel und Seligkeit], 20,24; vgl. 9,27 u. 10,5: himmlisch) und von der H ö l l e (14,16; 20,25; 20,30; 20,32; 25,23; 29,30; 331 [wiederholt], 333,2 v.u. vgl. 15,1 u. 20,18: höllisch), ähnlich „Vatermord" 33,1; 33,12; 33,19); auch Himmel und Hölle werden oft in einem Atem genannt und gleichfalls gern kontrastiert. Auffallend ist die ungewöhnlich häufige Wiederkehr der (bei Schiller beliebten) Verbindung: „H i m m e l u n d E r d e", teils als Exklamation: 12,27; 14,25; 18,28; S. 332 Mitte; teils anderweitig: 19,21; 20,8; 28,15; 329 (laß Erd' und Himmel vergehen). — Gottes Name wird unaufhörlich genannt,[3] meist in der Anrufung, aber auch sonst. — Bis zum Ueberdruß kehrt im Mir. der Ausruf „G o t t, G o t t" wieder: 12,20; 13,16; 13,25; 14,23; 19,13; 28,6; auch urspr. 16,32; 19,11 u. 19,26 (s. den Apparat) und 331 unten: „G o t t, G o t t! Hölle drinnen ꝛc.:"; ähnlich im „Vatermord" 35,21![4] Später erklingt diese Exklamation fast nie mehr: in dem umfangreichen Fragment „die Schauspielerin" z. B. nur einmal (158,29). — Und auch sonst hallen überall Schillers

---

1. Klopstockisierend spricht er auch gern vom Cherub (6, 10) oder Seraph (7, 23).

2. Einmal auch noch in der „Schauspielerin", wo es in dem Paral. 185, 8 heißt: „Soviel vom Engel, daß der Teufel gefährlicher wird." Gemeint ist wohl, daß ein Mensch (wohl Eugenie, oder auch Eduard) durch sein schönes Aeußere um so verführerischer wird, es um so leichter hat, Menschen unglücklich zu machen.

3. Es ist eigentlich kleinlich die Stellen anzuführen, aber im Hinblick darauf, daß das ganze Mir.-Fragment kaum mehr als 27 Seiten umfaßt, seien die Stellen, wo Gott angerufen oder erwähnt (bezw. zu Vergleichen benutzt) wird, aufgezählt: 6,20; 12,1; 14,22; 15,3; 18,21; 19,6; 19,24; 25,7; 28,4; vgl. 16,6 und 16,17 (Gottheit). Dazu zähle man noch die zahlreichen Beispiele der Exklamation „Gott, Gott", s. o. — Vgl. noch im „Vatermord" 31,15; 32,16.

4. Am S c h l u ß des Stücks, wie auch bei Lessing im Schlußwort der „Emilia"; ähnlich ebd. 2, 6; 5, 5; Sara 1, 4 und bei Schiller z. B. K. und Liebe Akt 3 Schluß; 4, 4 Schluß; 4, 2; bei Hebbel noch Judith Bd. 1, 14, 27; 25, 16; 78, 15 u. 1, 397, Z. 68 u. 81; ferner: 1, 350, 26; 2, 142, 32 und 147, 3. An allen diesen Stellen finden wir den Ausruf: Gott! Gott!

Lieblingsworte wieder, wie z. B. Seligkeit: 9,6; 9,11; 10,19 und 17,4: (Himmel und Seligkeit in einer Phrase; 11,16; 20,12 dreimal auf einer Zeile; vgl. 20,23); Ewigkeit: 13,25; 331 Mitte; Welten: 20,8; 333,2 v. u.; Paradies: 10,19 (die Wollust unvergänglicher Paradiese), riesenhaft: 25,2; 20,10 (ganz Schillerisch: „an diesem riesenhaften Gefühl verbrennen alle Freuden stiller Seligkeit"); Harmonie (11,18; 12,3) harmonisch (9,14). Immerwährend hören wir das Scheltwort „Schurke" (auch echt Schillerisch: ein privilegierter Schurke), das kraftgeniale „höre Kerl", wie Carl Moor es liebt. — Auch gebraucht Hebbel hier gern das Wort; zernichten (so 20,14; 23,4). Ich fand dies Wort übr. oft bei Klinger, so im „Günstling" 2,2 Schluß; 3,4 Anf.; 5,1; in dessen „Faust" 5,6 Schluß. — Unaufhörlich heult und gellt es in allen Vokalen des Alphabets: Ha ha! ho ho! hi hi! Die Personen unterbrechen sich immerfort, stammeln und stottern in der Leidenschaft und wiederholen Worte und Sätze.

Ganz auffällig ist es, wie oft hier die Personen ihre Worte und Wendungen wiederholen, und hier scheint mir besonders Lessings Einfluß maßgebend. Gewiß kommt Derartiges auch bei anderen Dichtern öfter vor, besonders in erregten Situationen, aber so gehäuft, wie hier, m. W. nur bei Lessing. Noch einmal sei bemerkt, daß auch in Schillers Jugendstil, besonders infolge Lessingscher Einwirkung, solche Wiederholungen zahlreich sind.[1] — Hebbels Personen scheinen zu glauben, das Wort oder der Ausruf haben nur Geltung, wenn sie verdoppelt werden. Die einzelnen Wendungen werden gleich in Doubletten gegeben, als sei für jedes unsrer beiden Ohren je ein Exemplar bestimmt. Wir hören gleichsam ein unermüdliches Echo. Die Beispiele, die ich im Folgenden anführe, sind z. T. alltäglich, aber die Häufung ist das Auffallende, „die Menge macht es." Ich erwähne: Mutter, Mutter! (7,25; 16,33; 17,15 und im „Vatermord" 34,13; 34,16;) ferner (8,16): Kind, Kind! (Vgl. 31,19 u. 34,21: mein Sohn, mein Sohn!); 7,26: liebe, liebe Mutter; 17,13; liebe, liebe Tochter; 13,17, auch urspr. 20,25: Freund! Freund! 13,7: Edler, edler Mann! 8,14: Komm' doch, komm' doch, Mutter. In den Garten, in den Garten. 12,8: Komm' doch, komm doch! 6,5: Das, mein Geliebter, das, 6,7: O wohl ihm, wohl ihm 7,6: O weile, weile! 8,1: Kein Aber . . Kein Aber. 8,5: O Geschäfte, Geschäfte! 8,11: gerne, gerne, 13,21: O Pferde, Pferde! Vgl. ferner 7,25: warum die meine nicht? . . warum nicht die meine? 10,22 u. 26: Nenne es nicht schwärmen . . . nein . . nenne es nicht schwärmen! 11,28: nicht unerlaubt. Nein . . gewiß nicht unerlaubt. Wenn das unerlaubt ist, so ist es auch unerlaubt, die Engel zu lieben . . 15,11: Das ist nicht recht . . nein, das ist nicht recht! 17,27: zweimal: „Was will das werden?" 15,15: Bin ich das? . . Bin ich's wirklich?

Beiläufig vgl. H.'s Tageb. II, 11: „Gott; Gott!"

1. Ich erinnere z. B. an das mit Unterbrechungen viermal ausgerufene „Karl lebt noch" Räuber 3, 1 Schluß.

15,27: Und warum nicht? Warum ist sie's nicht? 16,2: Ich weiß ja, ich weiß recht gut. 17,10: Du weinst? Kind, du weinst? 17,11: Das war härter, . . das war hart. 17,16: einen Augenblick . . einen Augenblick! 18,15: noch eine, eine Thräne. 19,2 urspr.: Umsonst, umsonst! 19,24: O diese, diese Liebe! 20,9: Dahin ist Friede und Glück . . dahin alle Freuden stiller Seligkeit! Seligkeit! Seligkeit — dahin, dahin. 27,25: Und wenn es wäre — Wenn er Teufel wäre; (auch 21,14f; vgl. noch 33,19). 21,23: mir ist so sonderbar, . . ja . . höchst sonderbar; 27,25: Und es wäre — wenn er Teufel wäre. Vgl. noch 26,19: Beweise sind . . Beweise und bleiben . . Beweise. Gom.: Kerl, du hättest Beweise? 26,26: sehen kann ich — nein, ich darf es nicht sehen . . Gons.: Nein, Sie dürfen's nicht sehen. 331,6 v. u.: Soll ich ihn verlieren? Verlieren? Ihn? Vgl. noch „Vatermord" 4,14: fluch' ihm, fluch' ihm; (vgl. 21,14; 33,19). — Aehnliche Wiederholungen finden sich aber auch in späteren Fragmenten, besonders in der „Schauspielerin" (1848—50); so 155,26; 160,5; 6; 166,12; 20; 34; 169,22; 171,12; 19; 21; 172,8; 28; 173,25 (auch 153,16; 257,7; 165,12; 172,31; 173,14). Vgl. noch 171,3: „Das weiß ich, das weiß ich". So heißt es zweimal: „Wer weiß? Wer weiß . .?" 1157,15 u. 172,27). In „des Adels Stolz" 189,23 das war nicht wohl gethan, nicht wohl gethan.

Hierher gehört auch folgende Beobachtung: Hebbel läßt gern eine Person ein Wort (meist das letzte) des Vorredners auffangen und es dann gleich zweimal wiederholen. (Auch hier ist Lessings Einfluß sichtbar;[1] auch bei Schiller, besonders im Carlos findet sich Derartiges öfter.) Ich führe an: Mirandola 7,16: Isab.: Alle Dinge . . haben ihr Maß. Flam.: Maß? Maß? 10,21: Wie du . . schwärmst. — Schwärmen? Schwärmen? 13,13: Die Aerzte zweifeln &c. Mir.: Zweifeln? Zweifeln? 15,21: Nichts, meine Mutter. — Nichts, Kind, nichts? 17,25: Keine Signora. — Keine? Keine? 21,8: einen Ruhigen sehen zu müssen. — Ruhig! Ruhig! (urspr. stund dahinter noch: Ich ruhig!) 23,23: mach', daß du fort kommst — Fort? Fort? 26,10—13: so sieht . . Mirandola &c. &c. — Mirandola? Schurke, Mirandola? — Vgl. noch 21,10 ff.: O Verzeihung. — Ich verzeihen! — Verzeihung! — Ha! Ich verzeihen — ich ich! . . Kann ein Teufel . . verzeihen? Ha! ich Ihnen verzeihen! . . wenn ein Teufel . . sagen wollte: Dir sei verziehen! 23,14: Mensch, du — du — ; Ich — Ich — Ja, Herr, ich hab's . . gehört. Vgl. noch 13,22: „Wir müssen uns trennen . . trennen auf Augenblicke. Flam.: Gott, Gott, trennen!" und „Vatermord" 35,12: „das unselige Spiel". Pater: „Spiel?"[2] — Aehnliches, wenn auch weit weniger auffallend, findet sich

1. Wie bei Lessing die Personen einander immerfort das Wort vom Munde abnehmen, ist so bekannt, daß Belegstellen sich erübrigen. Man weiß, daß sich dies auch oft bei Kleist findet.

2. Er läßt gern in Lessings Manier (s. o.) eine Rede mit einem „Aber" abbrechen, das von der anderen Person aufgefangen wird, so

auch später noch öfter,[1] besonders in der „Schauspielerin“, z. B. 171,18: Ich wollte . . Sie, du wolltest? 171,23: „obgleich“ — „Obgleich?“ — „Obgleich ich“ ꝛc. 172,16: Deine Vergangenheit ꝛc. — Meine Vergangenheit? 175,15: Er verreist morgen! — Er verreist? Vgl. 159,13: Einer betritt ihr Haus. — Betritt? — 173,9 hieß es ursprünglich: so soll kein Mensch ahnen, daß ꝛc. — Kein Mensch? Einen muß ich ausnehmen, Einen. 185,41: „Ich habe nie geliebt.“ Sie haben nie geliebt? 19: Was sagt Ihr Herz? — Mein Herz? Vgl. Erwähnt sei hier die geistreiche Antithese „Schauspielerin“ 156,11: Es ist zum Totlachen! — Es ist zum Totschießen. — Man beachte auch sonst im Mir. die fugen- und ritornellartigen Wiederaufnahmen, das Lessingsche Fangballspielen mit denselben Ausrufen oder Aussprüchen: 13,31—14,2: Mir.: Bleib' hier. Gom.: Hier bleiben! Mir.: Bleib' hier . . bleib' hier. Gom.: Ich bleibe.(14,22:)Hier bleiben! . . hier bleiben! Hier, hier! — gleich darauf: „das ist nicht Freundschaft! Nein, nicht Freundschaft! . . Nein, das ist nicht Freundschaft . . Nein, das ist nicht Freundschaft — das ist mehr als Freundschaft“ und 21,10 ff. (s. o.), die Anapher 20,20: Ich muß . . , muß . . . , muß . . . , und doch doch —. Auch ebd. das wiederholte „O“; 23,28 ff. das viermalige „nicht umsonst“, und „Vatermord“ 33,30 ff.: „Mein Vater? . . Mein Vater? nein, nein . . er ist nicht mein Vater, er ist mein Henker . . es ist ja mein Henker . . es ist ja nicht mein Vater“. Zur Erzielung humoristischer Wirkung dient diese Manier einmal in der „Schauspielerin“, 160,14: Hätt' ich nur . . hätt' ich nur einen Dietrich! — Dietrich, Kerl? — Dietrich, Ew. Gnaden, Dietrich! So heiß ich! Dietrich Caspar! . auf Dietrich hör' ich am schnellsten! Dietrich nannte m. Mutter mich! Wer mich Dietrich nennt ꝛc. — Ein Beispiel aus „des Adels Stolz“ (189,21): So war's ihm befohlen. — Befohlen? Das war nicht wohl gethan, nicht wohl gethan!

Besonders auffallend sind folgende Wiederholungen derselben Wendung an verschiedenen Stellen (im Mirandola): Dreimal heißt es: „fort, gräßlicher Gedanke!“ (18,29; 20,1; 25,5); vgl. etwa Emilia 5,6: „da denk' ich so was . . Gräßlich fort, fort!“ — 13,25: Augenblicke sind Ewigkeiten. 18,7: Minuten werden . . Liebenden zu Ewigkeiten.“ Aehnlich auch 331 Mitte: [der] Traum von Augenblicken kann sich ausdehnen in die Ewigkeit. — Gomatzina ruft zweimal, 12,21 und 12,29: „Was fühle ich!“ 14,3: „Gott, welch Gefühl“, 14,23: Gott, Gott, was für ein Gefühl“, und auch 19,24 hieß urspr.: Himmel, dieses Gefühl! 17,31: O! ich kenne es, dies Gefühl! — Im „Vatermord“ 32,31 u. 33,12 zweimal: „hämischer Teufel“, (dazu 33,19: tückischer Teufel.) — In den vollendeten Werken werde ich manche dieser Erscheinungen später nachweisen.

Mir. 7, 31; 16, 3, 16, 13; 26, 27. Vgl. „Vier Nationen“ ꝛc. (291, 15) Cajetan: Ja — Aber — Valentin: Nichts mehr! Abgemacht.

1. Vgl. „Diamant“ Bd. 2,350: Graf: Alles . . ist geschehen. Prinz Alles? Alles? Dies Alles ꝛc. Was ist dein Alles?

II. Untersuchungen zu den vollendeten Werken und den Tagebüchern.

Auch hier gehen wir vorläufig nur auf Einzelheiten ein und beginnen zunächst damit, Einflüsse der Klassiker aufzuweisen (die einzelnen Dichter seien hier in derselben Reihenfolge aufgeführt wie oben).

Schillersches.[1] Genovefa 3382: „(Ich) entriegle mir die Nacht der Nächte, wo ich nichts mehr bin"; Gyges 943: Der Tod .. verhüllt mich in die Nacht der Nächte. Vgl. Schiller, Ceres: Stürzt mich in die Nacht der Nächte! — Herodes 1337: „Und wenn es wär'? Ich sag' nicht, daß es ist! Doch wenn es wär'? Was würd' es anders sein, als ꝛc." M. Stuart 934: Und wenn ich's gethan! Ich hab' es nicht gethan — jedoch gesetzt, ich that's! ꝛc. — Mariamne (2990).: Ich bin längst nur noch ein Mittelding von Menschen und von Schatten. M. Stuart: Ich bin nur noch der Schatten der Maria. — Nibelungen 128: Wie ..? Dieses Weib ist auf der Welt, und ich vernehm's erst jetzt? D. Carlos 1799: Wie? Ein solches Mädchen hatte Madrid, — und ich .. erfahr' es heute zum erstenmal? — Hebbels Demetr. (2411) zu Mnicz, der ihn gegen dritte Personen aufhetzt: „Wem ich mißtrauen soll, Und dazu rätst Du ja, warum nicht Dir?" D. Carlos 277 Philipp zu Alba und Dom.: „Und wenn ich zweifeln soll, so laßt mich wenigstens bei euch den Anfang machen".[2] — Hebbels Epigramm an die Realisten (Bd. 6, 360) beginnt: „Wahrheit sucht ihr, ich auch!" So beginnt ein Epigramm Schillers an den Realisten Goethe: „Wahrheit suchen wir beide, du außen im Leben, ich innen ꝛc."[3]

Man könnte vielleicht auch noch Folgendes vergleichen: Geno.

---

1. Zu H.'s jugendlicher Schillerverehrung vgl. noch „Aus meinem Leben" 8, 389: „Friedrich Schiller! wenn ich Torf trug". Ein bitteres Oxymoron!

2. Demetr. (II, 4) scheut sich, im Kampfe das Blut seiner Treuen zu vergeuden. Mnicz eifert in langer Rede dafür, daß gekämpft werde, wie Dunois (Schillers Jungfr. I, 5) Karl. VII. gegenüber, der darin wie Demetr. denkt. Mnicz 1292: Drum laß den Tod nur rasen, wie er will. Dunois 1065: Laß du den Krieg ausrasen wie er angefangen. Schillerisch ist die Form: [ich hätte mich] verwogen, Demetr. 1418.

Im Demetrius 1492 wird geschildert, wie „das Lager wimmelt von Völkern aller Art" (folgt ein Gleichnis, eingeleitet durch die Worte „und wie ꝛc."). Die Sprache wird auf Erden nicht gesprochen, worin man nicht für ihn zum Himmel fleht." Vgl. die Schilderung des Lagers in Schiller-Jungfr., Vorspiel Sc. 3 [mit Gleichnis: „und wie ꝛc."]: „Und von der Sprachen unverständlichem Gemisch verworren dumpf erbraust das Lager." — Gyges 1243: „O einen Augenblick Vergessenheit!" Die Umkehrung von Carlos 2510: „O eines Pulses Dauer nur Allwissenheit!" — Beiläufig vgl. den Ausdruck Herodes 3051 „mit schaudernder Bewunderung" [hast du mich erfüllt] mit D. Carlos 3145: „.. hat mich mit schaudernder Bewunderung durchdrungen."

3. Die Epigramme erinnern überhaupt z. B. an Schillers Votivtafeln c. z. B. Gnome 2 (6,338) „Kein Gewissen zu haben, bezeichnet das Höchste und Tiefste"; vgl. Schillers Epigr. „Korrektheit": Frei von Tadel zu sein, ist der niedrigste Grad und der höchste.

(172): Die ganze Ewigkeit, so schien es mir, stand vor uns [als wir liebten]. Cab. und Liebe 5,7: Da du Ferdinand stammeltest . . Da lag die Ewigkeit wie ein schöner Maitag vor unsern Augen. — Genov. 3365: Das Maß des Grausens . . hab' ich geleert. Racine-Schiller Phädra[1] 1375: Das Maß des Gräßlichen hab' ich vollendet. (Zufällige Uebereinst.). Der „Diamant“ beginnt so: Der Bauer Jacob zu seiner Frau: Ein für alle Mal! ꝛc. Cab. und Liebe fängt so an: Miller zu seiner Frau: Einmal für allemal. — Zu Herodes 1356: „So war das mehr, als eine tolle Blase des Gehirns, wie sie zuweilen aufsteigt und zerplatzt“ vgl. D. Carlos 1734: Mein Gehirn treibt öfters wunderbare Blasen auf, die schnell, wie sie entstanden sind, zerspringen.[2] Ich erwähne noch: Herod. 1184: Ich muß die That vollbringen . . oder sie erleiden. Wallst. Tod[3] 766: Ich muß Gewalt ausüben oder leiden. — Ganz beiläufig vgl. noch zu dem Ausdruck Genov. 1398: „Wie es auch stürmt in meiner Brust“ Schiller (über Bürger) W. 6,329, 28: „Wenn es auch noch so sehr in seinem Busen stürmt“ (zufäll. Uebereinst.).

Shakespearesches. Bei Genofevas Betrachtung (Nachspiel V. 5): „Wie w u n d e r b a r ist doch der Mensch gemacht! In seinem Glück erträgt er nichts! und alles in der N o t! . . Er kommt mit Erde, Luft und Wasser aus“ ꝛc. schwebt wohl Lears Wort (3,2): „Die Kunst der Not ist wundersam; sie macht selbst Schlechtes köstlich“, bezw. die Nachahmung davon, Schillers, Jungfr. 4279 vor: „Der Mensch braucht wenig, und an Leben reich ist die Natur“ (s. auch was vorauf geht). Nibel. 4829: „von einem letzten Herbst, der alle F o r m e n der Natur z e r b r i c h t“; Lear 3,2 (Baudissin) „Zerbrich die Formen der Natur“. — In Genovefa ruft das tanzende Zauberweib Margaretha: „Bös ist Gut und Gut ist Bös“, wohl nach der Hexenformel Macbeth 1,1: fair is foul and foul is fair. An „J. Cäsar“ 3,2: „Ich zeig' euch des geliebten Caesars Wunden, die armen s t u m m e n M u n d e, heiße die statt meiner reden“ gemahnt das Genov.-Paral. I, 401: „Mörder selbst, wenn sie gemordet, kehren den Toten um, daß sie die W u n d e nicht mehr seh'n, den B l u t m u n d, der sie s t u m m verflucht“, sowie Nibel. 2524: „Ich küsse dich (den Toten) und such' nicht erst den Mund, jetzt ist er überall . . Diese Lippen ꝛc.“ — Nach Shakespeare (Macbeth 4,1) und Kleist, bei dem dies häufig wiederkehrt, klingt Gyges 1178: „Was ist gescheh'n? — Entsetzliches, das k e i n e n N a m e n h a t“; vgl. Nibelungen 3217: diese n a m e n l o s e That.[4]

1. Racines Phädra wird im Tgb. einmal erwähnt (II, 83).

2. Tgb. II, 158: „Daß ein Mensch, der sie besitzt, das Recht hat, die Juno Ludovisi zu zertrümmern“, erinnert leise an D. Carlos 4358: „gehört die süße Harmonie, die in dem Saitenspiele schlummert, seinem Käufer . . ? Er hat das Recht erkauft, in Trümmern es zu schlagen (letztere Stelle m. E. nach „Nathan“ V, 92 ff). — Zu dem Ausdruck: „Das Auge, das jetzt in W o n n e b r i c h t“, Judith 1,59, 6, vgl. D. Carlos 13 ff.: Als . . jetzt . . sechs Königreiche ihm zu Füßen lagen . . ich sah . . sein trunknes Aug' . . i n W o n n e b r e c h e n.

3. Zu Wallenstein Tageb. I, 87.

4. Holofern. (63,3) fragt unvermittelt: „Giebt's viele Schlangen in Bethulien?“

Goethesches. Genovefa 654: „Zieh dein Schwert, doch kehr' es reuig-wütend gegen dich!" Anklang an Goethes Iph. 998: Vergoß sie reuig wütend selbst ihr Blut? Genovefa sagt 3769, da der Gatte sie, die verhärmte Gestalt, nach Jahren wieder erblickt: „Ich bin kein Geist". Ebenso in ähnlicher Situation Marie zu Weislingen (Götz V). — Genovefa 1377: „Man sieht die Toten wie im Nebel nur, Und immer weiter weichen sie zurück" (geschrieben Ende 1840). 2. Juni 1840 vermerkt Hebbel in Tageb., daß ihn die Verse aus der Nat. Tochter (1183): „Sie ist dahin für alle, sie entschwindet ins Nichts der Asche. Jeder kehret schnell den Blick zum Leben und vergißt . . daß auch sie im Reihen der Lebendigen geschwebt" tief rührten.[1] Sie schweben vielleicht a. a. O. vor.[2] — Zu Herodes V. 2929: Du bist zum Tod verurteilt, Königin. Hast du noch was zu sagen? Mar.: Wenn der Henker nicht zum Voraus bestellt ist und auf mich schon wartet mit dem Beil ꝛc. Vgl. dazu Egmont 5,1: „Uns schickt der Herzog dir dein Urteil anzukündigen. Egm.: Bringst du den Henker auch mit es zu vollziehen? . . Tritt kühn hervor, der du das

---

Vgl. „Anton. u. Cleopatra" 2,7, Lepidus: „Ihr habt seltsame Schlangen dort!" (in Egypten). — Im „Diamant I, 327, 30 ruft Benjamin: „Ehrlicher Name!" wie Cassio.

1. Es ist interessant zu beobachten, wie die Lektüre der Nat. Tochter in H. leise nachwirkte. So schlägt er in den schmerzlichen Betrachtungen über den Tod seines kleinen Max unbewußt Töne an, wie wir sie von dem trauernden Herzog (N. T. III) vernehmen. Tageb. II, 11 (Okt. 43): „Erst am 22. Okt. . . erfuhr ich's — Ich hatte nicht die geringste Ahnung gehabt — ich that mir vielleicht in demselben Augenblick auf eine gelungene Scene etwas zu gute und freute mich, als das Kind mit dem Tode kämpfte. Schrecklich! — den Abend war ich auf einem Ball — Ach alle Liebe . . wohnte in ihm [das Kind hatte noch zuletzt sein Bild geküßt]. Und auch das hat nicht in die Ferne auf mich gewirkt. Nein . . es **giebt keine Ahnung!** (So der Herzog: der Ahnung . . Mitgefühl ist nur ein Märchen). Könnte ich wenigstens dein Bild in mir hervorrufen." Man vgl. dazu Nat. Tocht. 1435. 1457: „O sage . . gedachte sie des Vaters? — Es war ein Augenblick, in dem sie litt, ein Augenblick, wo sie um Hülfe rief. Und ich? Wo war ich da? Welch ein Geschäft, Welch ein Vergnügen hatte mich gefesselt? Verkündigte mir nichts das Schreckliche . . ? Ich hörte nicht den Schrei, ich fühlte nicht den Unfall, der mich ohne Rettung traf. Der Ahnung heil'ges fernes Mitgefühl ist nur ein Märchen . . Und Liebe selbst ist in der Ferne taub." — (Nachher: „Bleibe mir, du vielgeliebtes Bild!")

2. Die [gestrichenen] Worte Dietrichs in den Nibel. (Bd. 4, XLVIII) „Es ist als ob die Welt, in ihrem tiefsten Grunde aufgewühlt, die Form verändert. Das Vergangene ringt aus dem Grabe, und das Künftige drängt zur Geburt, das Gegenwärt'ge aber jetzt sich zur Wehre" erinnern an Nat. Tocht. 2783. 2825: „Im Dunklen drängt das Künft'ge sich heran, das künftig Nächste selbst erscheint nicht ꝛc. Diesem Reiche droht ein jäher Umsturz ꝛc., die zum großen Leben gefugten Elemente wollen sich nicht . . mehr mit Liebeskraft . . umfangen".

Schwert verhüllt unter dem Mantel trägst". So Mariamne V. 2846: „Und doch (hast du) verlarvt den Henker dicht hinter mich gestellt?" — Hebbels Siegfried (Nibel.) empfindet gleich Gomatzina im Mir. (s. o.) Grauen in das Haus (Gunthers) einzutreten. Nib. 256: „Als ich hier eintritt, packte mich ein Grauen, wie ich's noch nie empfand .. Ich wollte gar vom Pferde nicht herunter". Wohl nach Goethes „Götz" (W. 8,69): Mein Pferd scheute wie ich zum Schlußthor herein wollte (vgl. Egmont W. 8,261). — Nebenher vgl. noch Folgendes: Gyges V. 1789: „Zeus .. klimmt empor zum gold'nen Stuhl des Vaters": Goethescher Ausdruck. Iph. 1721: Als Tantalus vom gold'nen Stuhle fiel (vgl. 1735). Gyg. 1762 sagt der zum Sterben bereite Jüngling zur Heldin: „Hier rauscht der Quell des Lebens, den du suchst. Den Schlüssel hast du selbst (das Schwert). So sperre auf". Vgl. Iph. 1252: Ja, schwinge deinen Stahl. — Zerreiße diesen Busen und eröffne Den Strömen, die hier sieden, einen Weg!

Beim Prolog zum „Diamant" könnte man an „Künstlers Apotheose" und an das Vorspiel auf dem Theater (Faust; der Dichter und die lustige Person!) denken. — Epigramm Bd. 6, 457: „Wundern muß ich mich sehr, daß Hunde die Menschen so lieben, Denn ein erbärmlicher Schuft gegen den Hund ist der Mensch". Man erkennt leicht, daß dies eine verschärfende Umprägung des bekannten Goetheschen Epigramms ist.[1]

Lessingsches. Julia (Bd. 2,178, 14): Das sind Dinge, über die ich meinen Verstand verliere, wenn Sie den Ihrigen nicht verloren haben. Vgl. Emilia Gal. 4,7: Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren .. Auch Sie haben Verstand .. ein Wort, so haben Sie keinen. — Die Scene „Diamant" II, 4 (Prinz und Graf) gemahnt im Ton, bes. zu Anfang, an die Gespräche des Prinzen mit Marinelli („Sie muß danken mich, gnädigster Herr ꝛc.). Hebbels verliebter Prinz will Hilfe von dem Grafen; dieser scheint beleidigt (wie Marinelli 4,2), der Prinz drängt den Zögernden zu reden (wie bei Lessing ebd.) ꝛc.

---

1. Beiläufig: Herodes 1653: „Er .. bringt den Kranz, der .. nur der Verzweiflung noch erreichbar war, den Kranz des Siegs." Achilleis V. 538: aus der Hand der Verzweiflung nimmt er den herrlichen Kranz des .. Sieges. (Gewiß zufällige Uebereinstimmung.)

Gedichte Bd. 6, 213, 19: „Nach innigem Gatten ein süßes Ermatten, Da trennt sie die Woge, bevor sie's gedacht"; gemahnt leise an Goethes Bajadere: „Es singen die Priester: Wir tragen die Alten Nach frühem Ermatten und spätem Erkalten. Wir tragen die Jugend, noch eh' sie's gedacht".

Zu dem schwangeren Mädchen in den Dithm. wies ich auf Gretchen hin. Erwähnt sei eine Briefstelle (Tag. II, 68), wo H. bez. der M. Magdalena schreibt: „Gretchen" ist auch eine schwangere Heldin und „gehört nicht bloß zu den höchsten .. Gestalten .., sondern es wird gespielt, .. auf den Zustand des Mädchens wird die ganze Katastrophe gebaut" ꝛc.

Kleistisches. Kleist legt bekanntlich seinen Helden gern kurze Monologe in den Mund; auch wird man finden, daß er gern ein Gleichnis darin funkeln läßt; so in der Hermannschl. 5,7; 21; Homb. 4,3; Hermann (4,3): Nun wär' ich fertig, wie ein Reisender. Cheruska . . kommt mir, wie eingepackt in eine Kiste vor rc.; Varus (5,21): Da sinkt die . . Weltherrschaft von Rom . . zusammen und kommt . . mir wie ein dummer Streich der Knaben vor! — Derartiges war schon vorgebildet in Goethes „Götz". Wir finden dort z. B. zu Beginn des 4. Aktes einen ganz kleinen Monolog des Helden: „Ich komme mir vor wie der böse Geist, den der Kapuziner in einen Sack beschwur". So hält Hebbels Herodes (1,2) einen ziemlich kurzen Monolog, in dem es zu Anfang heißt: „Ich gleiche Dem Mann der Fabel, den der Löwe vorn, Der Tiger hinten packte, dem die Geier . . drohten Und der auf einem Schlangenklumpen stand rc." Dieser Monolog gemahnt auch sonst in seiner straffen Rhythmik (259ff.) an Kleist. Im Uebrigen ergoß sich H. damals bekanntlich nur zu gern in langen Monologen. Im Gegensatz dazu finden wir nun später in den Nibelungen mit Ueberraschung eine Menge von ganz kleinen Monologen (z. T. nur 2½ Zeilen lang), z. B. „Siegfr. Tod" 2, 14; 4, 7; 4, 13; „Kriemh. Rache" 3,2; 4,10; 4,15; z. T. auch, wie bei Kleist, mit dominierendem Gleichnis (S. Tod 2,14; 4,7. Kr. Rache 3,2; auch in 4,15 zum Schluß ein Gleichnis); hierin könnte wohl Kleist H.'s Lehrmeister gewesen sein (vgl. übrigens Macbeth 5,7 u. a.). Uebrigens däucht mir, in der Genovefa habe die strenge Beschränkung auf männlich schließende Fünffüßler stark dazu beigetragen, im Gegensatz zu H.'s sonstigem Versbau der Rhythmik ein strafferes, gedrungeneres Gepräge zu geben. Wir finden dort auch öfter das bei Kleist so beliebte Participium Pass. an Stelle des Nebensatzes. Recht Kleistisch klingt z. B. Genov. 3156:

> Seid Ihr bereit, den richterlichen Spruch
> An Genovefa, wegen Ehebruchs
> Zum Tod verurteilt, ehrlich zu vollzieh'n?

Vgl. etwa Homburg 1515:

> Bittschrift, die allerhöchste Gnad' erflehend,
> Für unsern Führer, peinlich angeklagt rc. u. a.

— Als leisen Anklang an Kleist erwähn' ich noch Gyges 1492: Ich wurde reif zum Tode. Penthesilea 2865: Ganz reif zum Tod . . fühl' ich mich.[1]

Platensches. Hebbels Epigramme, besonders die italienischen, er. z. T. an Platen, dem H. ja ein längeres Distichenpoem widmet (6, 354) und an den er bei manchen seiner Sonette gedacht haben mag. H. Bd. 6, 359: „Laß dich tadeln fürs Gute und laß dich loben fürs Schlechte. Fällt dir eines zu schwer, **schlage die Leier entzwei**".

---

1. Siegfrieds naiv unbeholfene Liebeserklärung (Nib. 1193) gipfelt in den Worten: „Jungfrau, willst du mich? . . Kriemhild, willst du mich?" So fragt Kleists Graf v Strahl (V Schluß): Käthchen! meine Braut! willst du mich? (Vgl. Zerbr. Krug 1167). Die Redensart „willst

Mit denselben Worten schließt Platens Epigr. 1: „Gut sei jeglicher Mensch . . Menschliche Schwäche verdient Nachsicht in der Sphäre des Handels. Wer im Gesang schwach ist, **schlage die Leier entzwei**". — Hebbels Demetr. 3288: „Zwei [siegreiche] Feldherrn . . und der dritte, obgleich ein Aehrenleser gegen sie ꝛc." Platen Sonett 2: Auf diese [drei Sonettdichter] folg' ich, die sich groß erwiesen, Nur wie ein Aehrenleser folgt dem Schnitter. Denn nicht als vierter wag' ich mich zu diesen". (So schreibt Platen, m. E. unser größter Sonettdichter!) Vgl. beiläufig H.'s Tageb. 1,31: Das Gefühl, das ein Schnitter hat, wenn er das Aehrenfeld betritt. An Platens Parabasen gemahnt der Prolog zur Goethe-Feier 6, 298 inthaltlich wie metrisch, doch ist H. hier weit matter als jener.[1] —

Golos zersetzendes Grübeln über die eigene Psyche, seine seelische Selstvernichtung gemahnen an Klingers Guelfo. H. hat ja vor der Genov. die Sturm- und Drang-Dichter studiert (s. Werner). Auch in der Gestalt des „Matteo" (die Novelle liegt der Genov. zeitlich nahe: 1841 vollendet) könnte man Züge Guelfos erkennen. Dieser zerschmettert (Zwillinge 4,4) den Spiegel und ruft: „Ich kann mich nicht mehr sehen". Hebbels Matteo (8, 205) blieb „lange, lange vor dem Spiegel stehen, als wollte er durch den Anblick seiner selbst seine Seele versteinern. (Z. 5): Ha, das bin ich?" — er „spukte das ihm . . hämisch deutlich entgegentretende Bild in kaltem Ingrimm an und sprach: Wer so aussieht, der muß sich selbst verachten". Auch sonst geberdet er sich manchmal wie Guelfo, er „fährt (S. 210,23) mit der Hand nach der Stirn . . war es der Stachel eines Schmerzes, war es der eines Gedankens, der ihm kalt durch das Gehirn drang?" Guelfo 4,4: Ha, es glüht auf meiner Stirne ꝛc. — Vgl. etwa noch, wie Guelfo seinen Namen haßt (1,1): „Guelfo! Guelfo! Nichts lautet närrischer, als wenn ich mir selbst rufe: Guelfo, heda Guelfo (er stampft)" mit „Judith" V (1,73, 14): „Judith! — Au, mein Name thut mir weh!"

Zum M. Angelo bemerkt Werner u. a., daß Hebbel aus eigner Anschauung Raphaels und M. Ang. künstlerisches Wesen kannte (3, XXV). Ich erwähne noch die Pariser Tageb.-Notiz II, 81: „sah . .

---

du mich?" ist ja nichts Ungewöhnliches, wohl aber der Umstand, daß ein fürstlicher Held sich so einfach und naiv ausdrückt wie Siegfried. Er spricht selbst davon, daß er ein schlechter Redner sei, ähnlich wie Othello sich als „von rauhem Wort und schlecht begabt mit milder Friedensrede" bezeichnet (vgl. Goethes Thoas).

Vgl. noch: Demetrius 667: Wenn du mit Kugeln Antwort schicken sollst. Pr. v. Homburg 1784: Mit Kettenkugeln schreib' die Antwort ihm.

1. In diesem Prolog zur Goethe-Feier wird Goethe als Kaiser gepriesen; vgl. Platen, Stanzen an Goethe: Und fehlt ein Kaiser dieses Reiches Throne, So nimm von uns, die du verdienst, die Krone! — Als ein Kaiser wird Goethe von H. auch 6, 246. V. 133 ff. gepriesen.

ein göttliches Stück, Raph. und M. Angelo, römisches Leben darstellend". Vielleicht hat auch die Cellini-Lektüre (1844, Tgb. II, 73) eingewirkt.[1]

Wiederholungen einzelner Motive und Wendungen bei Hebbel.

a) innerhalb der Werke und Fragmente.

Matteo (Erzählung, 8, 202) hat die Blattern, wie in Genov. Drago („Der Blattern-Drago").[2] — Diamant Bd. 1,366, 18: Ihr müßt nicht so fest stehen wie ein steinerner Roland. Siegfrieds Tod II, 4: So steht kein Roland da, wie ich hier stand. — Mariamne sagt V. 1345 höcht unpoetisch: Was gilt die Wette? Demetr. 33: Was gilt die Wette? Judith, 1,39, 18: Ich wette (!). Solche Anachronismen sind bei H. häufig.[3] — In der Schaupielerin 174,24: „Lord Byron: „man hört immer vom Schießen und nie von einem Duell"; 184, 14: Byron: eine Pistole im Dunkel. Epigramm (6, 448): Welch ein schauriges Bild! Man sieht ihn vom Morgen bis Abend Fechten und Schießen, und doch kommt es zu keinem Duell.[4]

Elfride (1856ff.), Bd. 5, 299, 10: „der Günstling ist eine Art Adonis, der noch nichts von Liebe weiß." Clara Vere (1863) 5, 315, 6: „Oswald: Adonis, der noch nie geliebt." — Zu Dithm. 5,88,3 (König zum Narren: Soll ich dich peitschen lassen?) vgl. 5, 123, 10: ein „Witziger" erscheint. Sultan: „Wenn darüber gelacht wird, erhältst du Wein, sonst laß' ich dich peitschen." Der Sultan zeigt (Z. 15ff),

1. In „Vier Nationen" 5,291,9: Raphael u. M. Angelo. — In dem Stück sind wohl manche Erinnerungen an H.'s italienische Reise enthalten (z. B. 5, 295, 2).

2. Zwei Jahre nach diesen Dichtungen vermerkte er im Tageb. eigens, daß „in Paris auffallend viel Blatternabrige" zu sehen seien. (Tageb. II, S. 52). Tgb. II, 144: „Gedichte mit schlechten Reimen: Gedichte mit Blatternarben". Ein andermal heißt es im Tgb., II, 173: „Neue Bücher sind oft nichts als Hitzblattern des Tags". — (Der an die Wand gemalte Teufel kam: Dec. 49 bekam ein Kind H.'s die Blattern, Tgb. II, 324.)

3. So im Herod. 1448 „Guten Tag" (wie auch bei Shakesp. anachronistisch), Nibel. 1057: ein Roland (= Rolandsäule); Judith 1, 77, 9: Schnupftuch (!). Im Gyges sagt der „vorhistorische" Lyderkönig V. 395: Es gilt hier eine Art von Gottesurteil. — Besonders wirken anachr. die entsetzlich unpoetischen Fremdwörter, wie Nib. 76 Musikant, 1289 Bankett, 2325 Tusch (!), 2876 Posten (= Summandus), 3049 Kalender; Demetr. 2438: solid; vgl. noch Sonette 6, 320 „die Individuen vergeh'n, die schroffen". Ich bemerkte S. 12, Anm. 3, in den Entwürfen zeige sich H. im Négligé — er thut es auch öfter in den vollendeten Dramen, wiewohl er einmal im Tgb. sagt, er sei der gewissenhafteste Autor.

4. Vgl. Tgb. I, 244: „Merkwürdig ist es, daß der Lord, der immer schießt, nie ein Duell hat"; II, ähnlich 325: „Es kam nur zur Komödie der Herausforderung, nicht zur Tragödie des Duells".

Lieblingsworte wieder, wie z. B. Seligkeit: 9,6; 9,11; 10,19 und 17,4: (Himmel und Seligkeit in einer Phrase; 11,16; 20,12 dreimal auf einer Zeile; vgl. 20,23); Ewigkeit: 13,25; 331 Mitte; Welten: 20,8; 333,2 v. u.; Paradies: 10,19 (die Wollust unvergänglicher Paradiese), riesenhaft: 25,2; 20,10 (ganz Schillerisch: „an diesem riesenhaften Gefühl verbrennen alle Freuden stiller Seligkeit"); Harmonie (11,18; 12,3) harmonisch (9,14). Immerwährend hören wir das Scheltwort „Schurke" (auch echt Schillerisch: ein privilegierter Schurke), das kraftgeniale „höre Kerl", wie Carl Moor es liebt. — Auch gebraucht Hebbel hier gern das Wort: zernichten (so 20,14; 23,4). Ich fand dies Wort übr. oft bei Klinger, so im „Günstling" 2,2 Schluß; 3,4 Anf.; 5,1; in dessen „Faust" 5,6 Schluß. — Unaufhörlich heult und gellt es in allen Vokalen des Alphabets: Ha ha! ho ho! hi hi! Die Personen unterbrechen sich immerfort, stammeln und stottern in der Leidenschaft und wiederholen Worte und Sätze.

Ganz auffällig ist es, wie oft hier die Personen ihre Worte und Wendungen wiederholen, und hier scheint mir besonders Lessings Einfluß maßgebend. Gewiß kommt Derartiges auch bei anderen Dichtern öfter vor, besonders in erregten Situationen, aber so gehäuft, wie hier, m. W. nur bei Lessing. Noch einmal sei bemerkt, daß auch in Schillers Jugendstil, besonders infolge Lessingscher Einwirkung, solche Wiederholungen zahlreich sind.[1] — Hebbels Personen scheinen zu glauben, das Wort oder der Ausruf haben nur Geltung, wenn sie verdoppelt werden. Die einzelnen Wendungen werden gleich in Doubletten gegeben, als sei für jedes unsrer beiden Ohren je ein Exemplar bestimmt. Wir hören gleichsam ein unermüdliches Echo. Die Beispiele, die ich im Folgenden anführe, sind z. T. alltäglich, aber die Häufung ist das Auffallende, „die Menge macht es." Ich erwähne: Mutter, Mutter! (7,25; 16,33; 17,15 und im „Vatermord" 34,13; 34,16;) ferner (8,16): Kind, Kind! (Vgl. 31,19 u. 34,21: mein Sohn, mein Sohn!); 7,26: liebe, liebe Mutter; 17,13; liebe, liebe Tochter; 13,17, auch urspr. 20,25: Freund! Freund! 13,7: Edler, edler Mann! 8,14: Komm' doch, komm' doch, Mutter. In den Garten, in den Garten. 12,8: Komm' doch, komm doch! 6,5: Das, mein Geliebter, das, 6,7: O wohl ihm, wohl ihm 7,6: O weile, weile! 8,1: Kein Aber . . Kein Aber. 8,5: O Geschäfte, Geschäfte! 8,11: gerne, gerne, 13,21: O Pferde, Pferde! Vgl. ferner 7,25: warum die meine nicht? . . warum nicht die meine? 10,22 u. 26: Nenne es nicht schwärmen . . . nein . . nenne es nicht schwärmen! 11,28: nicht unerlaubt. Nein . . gewiß nicht unerlaubt. Wenn das unerlaubt ist, so ist es auch unerlaubt, die Engel zu lieben . . 15,11: Das ist nicht recht . . nein, das ist nicht recht! 17,27: zweimal: „Was will das werden?" 15,15: Bin ich das? . . Bin ich's wirklich?

Beiläufig vgl. H.'s Tageb. II, 11: „Gott; Gott!"

1. Ich erinnere z. B. an das mit Unterbrechungen viermal ausgerufene „Karl lebt noch" Räuber 3, 1 Schluß.

15,27: Und warum nicht? Warum ist sie's nicht? 16,2: Ich weiß ja, ich weiß recht gut. 17,10: Du weinst? Kind, du weinst? 17,11: Das war härter, . . das war hart. 17,16: einen Augenblick . . einen Augenblick! 18,15: noch eine, eine Thräne. 19,2 urspr.: Umsonst, umsonst! 19,24: O diese, diese Liebe! 20,9: Dahin ist Friede und Glück . . dahin alle Freuden stiller Seligkeit! Seligkeit! Seligkeit — dahin, dahin. 27,25: Und wenn es wäre — Wenn er Teufel wäre; (auch 21,14f; vgl. noch 33,19). 21,23: mir ist so sonderbar, . . ja . . höchst sonderbar; 27,25: Und es wäre — wenn er Teufel wäre. Vgl. noch 26,19: Beweise sind . . Beweise und bleiben . . Beweise. Gom.: Kerl, du hättest Beweise? 26,26: sehen kann ich — nein, ich darf es nicht sehen . . Gonf.: Nein, Sie dürfen's nicht sehen. 331,6 v. u.: Soll ich ihn verlieren? Verlieren? Ihn? Vgl. noch „Vatermord" 4,14: fluch' ihm, fluch' ihm; (vgl. 21,14; 33,19). — Aehnliche Wiederholungen finden sich aber auch in späteren Fragmenten, besonders in der „Schauspielerin" (1848—50); so 155,26; 160,5; 6; 166,12; 20; 34; 169,22; 171,12; 19; 21; 172,8; 28; 173,25 (auch 153,16; 257,7; 165,12; 172,31; 173,14). Vgl. noch 171,3: „Das weiß ich, das weiß ich". So heißt es zweimal: „Wer weiß? Wer weiß . .?" 1157,15 u. 172,27). In „des Adels Stolz" 189,23 das war nicht wohl gethan, nicht wohl gethan.

Hierher gehört auch folgende Beobachtung: Hebbel läßt gern eine Person ein Wort (meist das letzte) des Vorredners auffangen und es dann gleich zweimal wiederholen. (Auch hier ist Lessings Einfluß sichtbar;[1] auch bei Schiller, besonders im Carlos findet sich Derartiges öfter.) Ich führe an: Mirandola 7,16: Isab.: Alle Dinge . . haben ihr Maß. Flam.: Maß? Maß? 10,21: Wie du . . schwärmst. — Schwärmen? Schwärmen? 13,13: Die Aerzte zweifeln ꝛc. Mir.: Zweifeln? Zweifeln? 15,21: Nichts, meine Mutter. — Nichts, Kind, nichts? 17,25: Keine Signora. — Keine? Keine? 21,8: einen Ruhigen sehen zu müssen. — Ruhig! Ruhig! (urspr. stund dahinter noch: Ich ruhig!) 23,23: mach', daß du fort kommst — Fort? Fort? 26,10—13: so sieht . . Mirandola ꝛc. ꝛc. — Mirandola? Schurke, Mirandola? — Vgl. noch 21,10 ff.: O Verzeihung. — Ich verzeihen! — Verzeihung! — Ha! Ich verzeihen — ich ich! . . Kann ein Teufel . . verzeihen? Ha! ich Ihnen verzeihen! . . wenn ein Teufel . . sagen wollte: Dir sei verziehen! 23,14: Mensch, du — du — ; Ich — Ich — Ja, Herr, ich hab's . . gehört. Vgl. noch 13,22: „Wir müssen uns trennen . . trennen auf Augenblicke. Flam.: Gott, Gott, trennen!" und „Vatermord" 35,12: „das unselige Spiel". Pater: „Spiel?"[2] — Aehnliches, wenn auch weit weniger auffallend, findet sich

1. Wie bei Lessing die Personen einander immerfort das Wort vom Munde abnehmen, ist so bekannt, daß Belegstellen sich erübrigen. Man weiß, daß sich dies auch oft bei Kleist findet.

2. Er läßt gern in Lessings Manier (s. o.) eine Rede mit einem „Aber" abbrechen, das von der anderen Person aufgefangen wird, so

auch später noch öfter,[1] besonders in der „Schauspielerin", z. B. 171,18: Ich wollte . . Sie, du wolltest? 171,23: „obgleich" — „Obgleich?" — „Obgleich ich" ꝛc. 172,16: Deine Vergangenheit ꝛc. — Meine Vergangenheit? 175,15: Er verreist morgen! — Er verreist? Vgl. 159,13: Einer betritt ihr Haus. — Betritt? — 173,9 hieß es ursprünglich: so soll kein Mensch ahnen, daß ꝛc. — Kein Mensch? Einen muß ich ausnehmen, Einen. 185,41: „Ich habe nie geliebt." Sie haben nie geliebt? 19: Was sagt Ihr Herz? — Mein Herz? Vgl. Erwähnt sei hier die geistreiche Antithese „Schauspielerin" 156,11: Es ist zum Totlachen! — Es ist zum Totschießen. — Man beachte auch sonst im Mir. die fugen- und ritornellartigen Wiederaufnahmen, das Lessingsche Fangballspielen mit denselben Ausrufen oder Aussprüchen: 13,31—14,2: Mir.: Bleib' hier. Gom.: Hier bleiben! Mir.: Bleib' hier. . bleib' hier. Gom.: Ich bleibe.(14,22:)Hier bleiben! . . hier bleiben! Hier, hier! — gleich darauf: „das ist nicht Freundschaft! Nein, nicht Freundschaft! . . Nein, das ist nicht Freundschaft . . Nein, das ist nicht Freundschaft — das ist mehr als Freundschaft" und 21,10 ff. (s. o.), die Anapher 20,20: Ich muß . . , muß . . , muß . . , und doch doch —. Auch ebd. das wiederholte „O"; 23,28 ff. das viermalige „nicht umsonst", und „Vatermord" 33,30 ff.: „Mein Vater? . . Mein Vater? nein, nein . . er ist nicht mein Vater, er ist mein Henker . . es ist ja mein Henker . . es ist ja nicht mein Vater". Zur Erzielung humoristischer Wirkung dient diese Manier einmal in der „Schauspielerin", 160,14: Hätt' ich nur . . hätt' ich nur einen Dietrich! — Dietrich, Kerl? — Dietrich, Ew. Gnaden, Dietrich! So heiß ich! Dietrich Caspar! . auf Dietrich hör' ich am schnellsten! Dietrich nannte m. Mutter mich! Wer mich Dietrich nennt ꝛc. — Ein Beispiel aus „des Adels Stolz" (189,21): So war's ihm befohlen. — Befohlen? Das war nicht wohl gethan, nicht wohl gethan!

Besonders auffallend sind folgende Wiederholungen derselben Wendung an verschiedenen Stellen (im Mirandola): Dreimal heißt es: „fort, gräßlicher Gedanke!" (18,29; 20,1; 25,5); vgl. etwa Emilia 5,6: „da denk' ich so was . . Gräßlich fort, fort!" — 13,25: Augenblicke sind Ewigkeiten. 18,7: Minuten werden . . Liebenden zu Ewigkeiten." Aehnlich auch 331 Mitte: [der] Traum von Augenblicken kann sich ausdehnen in die Ewigkeit. — Gomatzina ruft zweimal, 12,21 und 12,29: „Was fühle ich!" 14,3: „Gott, welch Gefühl", 14,23: Gott, Gott, was für ein Gefühl", und auch 19,24 hieß urspr.: Himmel, dieses Gefühl! 17,31: O! ich kenne es, dies Gefühl! — Im „Vatermord" 32,31 u. 33,12 zweimal: „hämischer Teufel", (dazu 33,19: tückischer Teufel.) — In den vollendeten Werken werde ich manche dieser Erscheinungen später nachweisen.

Mir. 7, 31; 16, 3, 16, 13; 26, 27. Vgl. „Vier Nationen" ꝛc. (291, 15) Cajetan: Ja — Aber — Valentin: Nichts mehr! Abgemacht.

1. Vgl. „Diamant" Bd. 2,350: Graf: Alles . . ist geschehen. Prinz Alles? Alles? Dies Alles ꝛc. Was ist dein Alles?

II. Untersuchungen zu den vollendeten Werken und den Tagebüchern.

Auch hier gehen wir vorläufig nur auf Einzelheiten ein und beginnen zunächst damit, Einflüsse der Klassiker aufzuweisen (die einzelnen Dichter seien hier in derselben Reihenfolge aufgeführt wie oben).

Schillersches.[1] Genovefa 3382: „(Ich) entriegle mir die Nacht der Nächte, wo ich nichts mehr bin"; Gyges 943: Der Tod .. verhüllt mich in die Nacht der Nächte. Vgl. Schiller, Ceres: Stürzt mich in die Nacht der Nächte! — Herodes 1337: „Und wenn es wär'? Ich sag' nicht, daß es ist! Doch wenn es wär'? Was würd' es anders sein, als ꝛc." M. Stuart 934: Und wenn ich's gethan! Ich hab' es nicht gethan — jedoch gesetzt, ich that's! ꝛc. — Mariamne (2990).: Ich bin längst nur noch ein Mittelding von Menschen und von Schatten. M. Stuart: Ich bin nur noch der Schatten der Maria. — Nibelungen 128: Wie ..? Dieses Weib ist auf der Welt, und ich vernehm's erst jetzt? D. Carlos 1799: Wie? Ein solches Mädchen hatte Madrid, — und ich .. erfahr' es heute zum erstenmal? — Hebbels Demetr. (2411) zu Mnicz, der ihn gegen dritte Personen aufhetzt: „Wem ich mißtrauen soll, Und dazu rätst Du ja, warum nicht Dir?" D. Carlos 277 Philipp zu Alba und Dom.: „Und wenn ich zweifeln soll, so laßt mich wenigstens bei euch den Anfang machen".[2] — Hebbels Epigramm an die Realisten (Bd. 6, 360) beginnt: „Wahrheit sucht ihr, ich auch!" So beginnt ein Epigramm Schillers an den Realisten Goethe: „Wahrheit suchen wir beide, du außen im Leben, ich innen ꝛc."[3]

Man könnte vielleicht auch noch Folgendes vergleichen: Geno.

1. Zu H.'s jugendlicher Schillerverehrung vgl. noch „Aus meinem Leben" 8, 389: „Friedrich Schiller! wenn ich Torf trug". Ein bitteres Oxymoron!

2. Demetr. (II, 4) scheut sich, im Kampfe das Blut seiner Treuen zu vergeuden. Mnicz eifert in langer Rede dafür, daß gekämpft werde, wie Dunois (Schillers Jungfr. I, 5) Karl. VII. gegenüber, der darin wie Demetr. denkt. Mnicz 1292: Drum laß den Tod nur rasen, wie er will. Dunois 1065: Laß du den Krieg ausrasen wie er angefangen. Schillerisch ist die Form: [ich hätte mich] verwogen, Demetr. 1413.

Im Demetrius 1492 wird geschildert, wie „das Lager wimmelt von Völkern aller Art" (folgt ein Gleichnis, eingeleitet durch die Worte „und wie ꝛc."). Die Sprache wird auf Erden nicht gesprochen, worin man nicht für ihn zum Himmel fleht." Vgl. die Schilderung des Lagers in Schiller · Jungfr., Vorspiel Sc. 3 [mit Gleichnis: „und wie ꝛc."]: „Und von der Sprachen unverständlichem Gemisch verworren dumpf erbraust das Lager." — Gyges 1243: „O einen Augenblick Vergessenheit!" Die Umkehrung von Carlos 2510: „O eines Pulses Dauer nur Allwissenheit!" — Beiläufig vgl. den Ausdruck Herodes 3051 „mit schaudernder Bewunderung" [hast du mich erfüllt] mit D. Carlos 3145: „... hat mich mit schaudernder Bewunderung durchdrungen."

3. Die Epigramme erinnern überhaupt z. Z. an Schillers Votivtafeln c. z. B. Gnome 2 (6,338) „Kein Gewissen zu haben, bezeichnet das Höchste und Tiefste"; vgl. Schillers Epigr. „Korrektheit": Frei von Tadel zu sein, ist der niedrigste Grad und der höchste.

(172): Die ganze Ewigkeit, so schien es mir, stand vor uns [als wir liebten]. Cab. und Liebe 5,7: Da du Ferdinand stammeltest . . Da lag die Ewigkeit wie ein schöner Maitag vor unsern Augen. — Genov. 3365: Das Maß des Grausens . . hab' ich geleert. Racine-Schiller Phädra[1] 1375: Das Maß des Gräßlichen hab' ich vollendet. (Zufällige Uebereinst.). Der „Diamant" beginnt so: Der Bauer Jacob zu seiner Frau: Ein für alle Mal! rc. Cab. und Liebe fängt so an: Miller zu seiner Frau: Einmal für allemal. — Zu Herodes 1356: „So war das mehr, als eine tolle Blase des Gehirns, wie sie zuweilen aufsteigt und zerplatzt" vgl. D. Carlos 1734: Mein Gehirn treibt öfters wunderbare Blasen auf, die schnell, wie sie entstanden sind, zerspringen.[2] Ich erwähne noch: Herod. 1184: Ich muß die That vollbringen . . oder sie erleiden. Wallst. Tod[3] 766: Ich muß Gewalt ausüben oder leiden. — Ganz beiläufig vgl. noch zu dem Ausdruck Genov. 1398: „Wie es auch stürmt in meiner Brust" Schiller (über Bürger) W. 6,329, 28: „Wenn es auch noch so sehr in seinem Busen stürmt" (zufäll. Uebereinst.).

Shakespearesches. Bei Genofevas Betrachtung (Nachspiel V. 5): „Wie w u n d e r b a r ist doch der Mensch gemacht! In seinem Glück erträgt er nichts! und alles in der N o t! . . Er kommt mit Erde, Luft und Wasser aus" rc. schwebt wohl Lears Wort (3,2): „Die Kunst der Not ist wundersam; sie macht selbst Schlechtes köstlich", bezw. die Nachahmung davon, Schillers, Jungfr. 4279 vor: „Der Mensch braucht wenig, und an Leben reich ist die Natur" (s. auch was vorauf geht). Nibel. 4829: „von einem letzten Herbst, der alle F o r m e n der Natur z e r b r i c h t"; Lear 3,2 (Baudissin) „Zerbrich die Formen der Natur". — In Genovefa ruft das tanzende Zauberweib Margaretha: „Bös ist Gut und Gut ist Bös", wohl nach der Hexenformel Macbeth 1,1: fair is foul and foul is fair. An „J. Cäsar" 3,2: „Ich zeig' euch des geliebten Caesars Wunden, die armen s t u m m e n M u n d e, heiße die statt meiner reden" gemahnt das Genov.-Paral. I, 401: „Mörder selbst, wenn sie gemordet, kehren den Toten um, daß sie die W u n d e nicht mehr seh'n, den B l u t m u n d, der sie s t u m m verflucht", sowie Nibel. 2524: „Ich küsse dich (den Toten) und such' nicht erst den Mund, jetzt ist er überall . . Diese Lippen rc." — Nach Shakespeare (Macbeth 4,1) und Kleist, bei dem dies häufig wiederkehrt, klingt Gyges 1178: „Was ist gescheh'n? — E n t s e t z l i c h e s, d a s k e i n e n N a m e n h a t"; vgl. Nibelungen 3217: diese n a m e n l o s e T h a t.[4]

1. Racines Phädra wird im Tgb. einmal erwähnt (II, 83).

2. Tgb. II, 158: „Daß ein Mensch, der sie besitzt, das Recht hat, die Juno Ludovisi zu zertrümmern", erinnert leise an D. Carlos 4358: „gehört die süße Harmonie, die in dem Saitenspiele schlummert, seinem Käufer . . ? Er hat das Recht erkauft, in Trümmern es zu schlagen (letztere Stelle m. E. nach „Nathan" V, 92 ff). — Zu dem Ausdruck: „Das Auge, das jetzt in W o n n e b r i c h t", Judith 1,59, 6, vgl. D. Carlos 13 ff.: Als . . jetzt . . sechs Königreiche ihm zu Füßen lagen . . ich sah . . sein trunknes Aug' . . i n W o n n e b r e c h e n.

3. Zu Wallenstein Tageb. I, 87.

4. Holofern. (63,3) fragt unvermittelt: „Giebt's viele Schlangen in Bethulien?"

Goethesches. Genovefa 654: „Zieh dein Schwert, doch kehr' es reuig-wütend gegen dich!" Anklang an Goethes Iph. 998: Vergoß sie reuig wütend selbst ihr Blut? Genovefa sagt 3769, da der Gatte sie, die verhärmte Gestalt, nach Jahren wieder erblickt: „Ich bin kein Geist". Ebenso in ähnlicher Situation Marie zu Weislingen (Götz V). — Genovefa 1377: „Man sieht die Toten wie im Nebel nur, Und immer weiter weichen sie zurück" (geschrieben Ende 1840). 2. Juni 1840 vermerkt Hebbel in Tageb., daß ihn die Verse aus der Nat. Tochter (1183): „Sie ist dahin für alle, sie entschwindet ins Nichts der Asche. Jeder kehret schnell den Blick zum Leben und vergißt .. daß auch sie im Reihen der Lebendigen geschwebt" tief rührten.[1] Sie schweben vielleicht a. a. O. vor.[2] — Zu Herodes V. 2929: Du bist zum Tod verurteilt, Königin. Hast du noch was zu sagen? Mar.: Wenn der Henker nicht zum Voraus bestellt ist und auf mich schon wartet mit dem Beil &c. Vgl. dazu Egmont 5,1: „Uns schickt der Herzog dir dein Urteil anzukündigen. Egm.: Bringst du den Henker auch mit es zu vollziehen? .. Tritt kühn hervor, der du das

---

Vgl. „Anton. u. Cleopatra" 2,7, Lepidus: „Ihr habt seltsame Schlangen dort!" (in Egypten). — Im „Diamant I, 327, 30 ruft Benjamin: „Ehrlicher Name!" wie Cassio.

1. Es ist interessant zu beobachten, wie die Lektüre der Nat. Tochter in H. leise nachwirkte. So schlägt er in den schmerzlichen Betrachtungen über den Tod seines kleinen Max unbewußt Töne an, wie wir sie von dem trauernden Herzog (N. T. III) vernehmen. Tageb. II, 11 (Okt. 43): „Erst am 22. Okt. . . erfuhr ich's — Ich hatte nicht die geringste Ahnung gehabt — ich that mir vielleicht in demselben Augenblick auf eine gelungene Scene etwas zu gute und freute mich, als das Kind mit dem Tode kämpfte. Schrecklich! — den Abend war ich auf einem Ball — Ach alle Liebe . . wohnte in ihm [das Kind hatte noch zuletzt sein Bild geküßt]. Und auch das hat nicht in die Ferne auf mich gewirkt. Nein . . es **giebt keine Ahnung!** (So der Herzog: der Ahnung . . Mitgefühl ist nur ein Märchen). Könnte ich wenigstens dein Bild in mir hervorrufen." Man vgl. dazu Nat. Tocht. 1435. 1457: „O sage . . gedachte sie des Vaters? — Es war ein Augenblick, in dem sie litt, ein Augenblick, wo sie um Hülfe rief. Und ich? Wo war ich da? Welch ein Geschäft, Welch ein Vergnügen hatte mich gefesselt? Verkündigte mir nichts das Schreckliche . . ? Ich hörte nicht den Schrei, ich fühlte nicht den Unfall, der mich ohne Rettung traf. Der Ahnung heil'ges fernes Mitgefühl ist nur ein Märchen . . Und Liebe selbst ist in der Ferne taub." — (Nachher: „Bleibe mir, du vielgeliebtes Bild!")

2. Die [gestrichenen] Worte Dietrichs in den Nibel. (Bd. 4, XLVIII) „Es ist als ob die Welt, in ihrem tiefsten Grunde aufgewühlt, die Form verändert. Das Vergangene ringt aus dem Grabe, und das Künftige drängt zur Geburt, das Gegenwärt'ge aber jetzt sich zur Wehre" erinnern an Nat. Tocht. 2783. 2825: „Im Dunklen drängt das Künft'ge sich heran, das künftig Nächste selbst erscheint nicht &c. Diesem Reiche droht ein jäher Umsturz &c., die zum großen Leben gefugten Elemente wollen sich nicht . . mehr mit Liebeskraft . . umfangen".

Erwähnt sei noch Tgb. II, 207: „Judentum und Heidentum sind — nur Repräsentanten der gespaltenen Menschheit"; I, 19: „Eine wahre Verletzung trifft ja nicht den Einzelnen als Persönlichkeit, sie trifft ihn zugleich als Repräsentanten, der allem Menschlichen zugrunde liegenden Idee"; II, 215: „es wäre sehr unrecht, aus der Beschaffenheit eines Individuums (wie Philipp II.) Gründe gegen das Institut herzunehmen, das er repräsentierte!"; ähnlich übr. Tgb. II, 277 (das Verbrechen sei nur eine Ausnahme, eine individuelle Störung des gesellsch. Zustandes).[1]

Charakteristisch ist es, wie dem Dichter, der eine so düstere Jugend unter dem Joche der Not keuchend durchlebt hatte, immerwährend das Bild des Todes vorschwebt. Offenbar haben frühe Eindrücke hier mächtig nachgewirkt. Aus den Kindheitstagen zeichnet er auf (8, 389, Z. 6): Das Singen auf'm Kirchhof und das Berühren der Särge. Vgl. Tgb. II, 71: „Gefühl, wie in der Kindheit, wo ich das Wort Ribbe... auskratzte, wo mir, wenn ich einen alten Knochen erblickte, ... war, als sähe ich den Tod selbst." Ebd. weitere trostlose Betrachtungen über den Tod und die Vergänglichkeit. Ebd. auch: „Einen Toten tragen ꝛc." Tgb. II, 111: „Der Tod! ꝛc."[2] II, 184: Der Tod stellt dem Menschen das Bild seiner selbst vor Augen. Schlaf ist genossener Tod. II, 9: „wenn ich .. denke, daß dies Kind (H.'s Max) nun verwesen und sich von Würmern fressen lassen muß, so mögt' ich selbst ein Wurm werden". Und aus der „Nat. Tochter" citiert er eine Stelle — über den Tod! (s. o.), die ihn dann zu ernstesten Betrachtungen über die Vergänglichkeit einladet. Vgl. „Julia" (2, 158, 15ff.): Grab, Kirchhof; Demetr. 1951 f.: Grabgewölbe, Särge.[3] — Auch der Traumgott erscheint ihm in

---

1. Vgl. auch Tgb. II, 263: „Die menschlichen Institutionen wollen den allgemeinen Menschen, der Mensch aber .. will sich individualisieren, ja, ist individualisiert, daher der Bruch"; II, 374: Der dramatische Individualisierungs-Prozeß. — Ueberall ist .. der Mensch Mensch; aber [er nimmt] von Zeit, Nation, Geschichte und Geschick ein Eigentümliches an. (Vgl. ebd. S. 202, Z. 10f.) Beiläufig s. noch II, 165: „Es giebt auch Irre unter den Völkern", d. h. wie unter den Individuen: vgl. II, 175: Daß sich „ganze Völker statt einzelner Indiv. [einen Fehler] zu schulden kommen lassen.

Vgl. noch Tgb. II, 450: „Es giebt Leute .. die sind Personifikationen der Seelenwanderung"; ferner noch Tgb. II, 459: dem Menschengeschlecht als solchem mögen Eigenschaften innewohnen, deren der einzelne Mensch .. sich nicht bewußt ist.

2. Vgl. Tgb. I, 17 (ob der Tod möglich sei), I, 22 (Leichenstein; Grab), I, 25 apostrophiert er die Begrabenen, I, 79 (von Trauerzügen), II, 184 unt. (Ertragen des Todes; auch zeigen einzelne Aufzeichnungen von Erlebnissen, wie alles Derartige) ihn interessiert, so Tgb. I, 79 (das Kind, das sich im Sarg aufrichtete), II, 191, 467 u. a.

3. M. Magdalena (2, 31, 27): „unser neuer Totengräber — machte ein Grab, als ich heute morgen über den Kirchhof ging, ich fragte ihn, für wen es sei. Für wen Gott will, sagte er, vielleicht für mich selbst — mein Großvater, der auch mal eins auf den Vorrat gemacht hatte und in

Schwarz gekleidet; Tgb. II, 85: Traum von essenden Toten; II, 172 träumt er, er sollte begraben werden . . Grabgewölbe. Särge. Ein aus der Jugend ihm bekannter Geistlicher 2c.[1] I, 479: Eine im Kämmerlein verscharrte Ermordete, (vgl. II, 142 u.).[2] — Ich erwähnte schon (S. 11) die an „Hamlet" erinnernden Erzählungen in den Dithmarschen, wie der Totengräber der Leiche einen Backenstreich gab[3] 2c. An Hamlet V gemahnt auch das Gedicht Bd. 6, 244: „Ade o Kaiser! Der zu Tod dich stach, Der Wurm umkriecht jetzt deinen Sarkophag, Und ach, der Schwindel dieses Wurmgehirns Beschreibt den Kreislauf deines Ruhm-Gestirns". Hamlet in der Kirchhofscene: „Der große Cäsar, Staub und Lehm geworden 2c." (Das Gedicht scheint im Uebrigen Byronschen Einfluß zu verraten). Erwähnt sei hier auch Tgb. vom 10. Aug. 43: „Hamlet . . ein Stück wie im Grabe geschrieben . . als ob ein Toter sich noch einmal aufrichtet und in seine Eingeweide hineingreift und die Würmer, die alles das verzehren, was er fünfzig Jahre lang . . durch Essen und Trinken ernährt hat, hinauswirft uns . . ins Gesicht hinein" (auch das klingt nach der Kirchhofscene). Tgb. II, 57: Hamlet . . ein schon außer dem Grabe verwesender Mensch. Vgl. II, 143: Hamlet ist schon Aas vor der Tragödie. — Ich erinnere noch an Tgb. I, 143: Wir sind nur darum sterblich, weil in jedem Atom von uns schon ein Wurm . . sich entwickelt. II. 142: „Gedanke an den Tod" — „Einer, der bald stirbt 2c.". II, 443: Gedanke des Todes. II, 481: Abschied von der Erde. Auf die Hebbelschen Gedichte, die Todes-

der Nacht, als er aus dem Wirtshaus zu Hause kam, hineinfiel und sich den Hals brach" (man denke an den trinkfrohen Totengräber im Hamlet). Ich denke, der Kerl hat gespaßt, und das ist schon sündlich genug." 37,23: Was that ich, als der Nachbar über deiner Mutter den Sargdeckel zunageln wollte? Kl.: Er riß ihm den Hammer weg und that's selbst. — Der Cantor, der eben mit den Chorknaben vor der Thür das Sterbelied absang 2c. — (Vgl. Notizen zur Biogr. 8, 389: „Das Singen auf'm Kirchhof und das Berühren der Särge"; - s. noch ebd. 388: „Die Leichen bei Licht".)

Vgl. in einem dramat. Entwurf (Bd. 5, 123, 26): „Leichenschmaus, wo der Tote verzehrt wird" 2c., 125, 1: Leichenschmaus.

Vgl. auch Agn. Bernauer (3, 206, 18): „Ei, da würd' ich von meinem Sarg reden, von den Fackeln, dem Glockengeläut — [dann] würd' ich sagen: Denke dir, mir hat geträumt, ich würde begraben, — das Leichenbegängnis war so schön — Und dann würd' ich's dir beschreiben."

1. Biogr. Aufzeichnungen 8, 81, 18: „Vor [dem Prediger] hatten wir eine unbegrenzte Ehrfurcht — sein strenges milzsüchtiges Gesicht — sein Herwandeln hinter Leichen, die immer an unserem Hause vorbeikamen." Das hat tief nachgewirkt.

2. Auch seine Gattin scheint er damit angesteckt zu haben. So träumt sie etwa, sie sehe ihr eigenes Gerippe (Tgb. II, 263); in einer Woche des Nov. hat sie zwei seltsame Träume, in denen Kirchhof, Totengräber, lebendig Begrabene 2c. ihre schauerliche Rolle spielen.

3. An diese Stelle mochte Hebbel zurückdenken, als er 4. April 47 im Tgb. notierte, daß Charl. Cordays abgetrenntes Haupt noch errötete, als der Henker ihr einen Backenstreich gab, wie bei der Notiz über die Blatternarbigen an Drago 2c. (s. o.).

gedanken behandeln, sei nur kurz verwiesen. — Sein eigenes Schicksal, daß er (man denke an Tassos Tod vor der Dichterkrönung) fast ein Sterbender den Schillerpreis erhielt und allgemeine Anerkennung fand, hat H. ahnungsvoll vorausgesagt; Tgb. II, 143: „Die Kron' erlangen, wenn man eben stirbt Und statt fürs Haupt sie für den Sarg erwirbt".

Weitere Bemerkungen zu den Tagebüchern.

Zu Tgb. II, 358: „Held und Dichter können nie zusammenfallen, denn sie befruchten sich gegenseitig wie Mann und Weib" (herrlich!) vgl. Tasso" I, 3 u. II, 1 („wie Held und Dichter sich einander suchen" 2c.). — Tgb. II, 248: „Goethes Geist; wie der Rosenstrauch, vom Winde bewegt, Blatt nach Blatt fallen läßt." Ohne Entlehnung anzunehmen, vgl. Platen, Hymne an H. Schütz: Dem Dichter indes ziemt die Freigebigkeit: Er gleiche der Lilie, welche bewegt vom Südostwinde, Abschüttelt erquicklichen Tau. — I, 32: „Der Geist steht zu den Sprachen wie der Mann zu den Weibern. Auch er war einst der Jüngling" 2c. Vgl. Goethes Motto zum Buch Hafis: Sei das Wort die Braut genannt, Bräutigam der Geist. — II, 117: Oberon, „eines derjenigen Werke, denen die Zeit, die sie entstehen sieht, so keck die Unsterblichkeit prophezeit." Er meint gewiß Goethes bekanntes panegyrisches Urteil über den eben vollendeten Oberon. — Tgb. I, 31: „Keine Wärme sollte ohne Licht, kein Licht aber auch ohne Wärme sein." Ich erinnere an Schillers Ged. „Licht u. Wärme" (W. 11, 260), in dem auch gefordert wird, daß beide im Menschen vereint seien. — II, 91: „„Der aus dem Marmor griech'sches Feuer schlug"" . . in dem Gedicht auf Thorwaldsen . ." Gemeint ist „Ein Spaziergang in Paris" 6, 241, V. 152. Vgl. übr. Epigr. 6, 377 „Das griechische Feuer". — Tgb. II, 130, wo H. ausführlich über Kleists Käthchen spricht, die Heldin selbst gleichsam anredend, scheint er mir absichtlich Kleists Stil im „Käthchen" nachzuahmen.[1]

Im Tgb. I, S. 114, Z. 14 („daß sie mittelst der Art, wie sie falsche Poesie versöhnt, die wahre zeigt") muß es statt „versöhnt" gewiß heißen: verhöhnt (m. W. noch nicht vermerkt). — I, S. 117 u.: „Auf ihn (G. Schwab) paßt Goethes Wort vom Bettlermantel vollkommen". Der Herausgeber hat das betr. Goethewort nicht angeführt. Gemeint ist offenbar (Brief an Schiller 13. Aug. 97): „Der arme Kosegarten, der . . seine Bettlerjacke auf der Erde nachschleift, um zu versichern, daß er doch auch . . einen Königsmantel in der Garderobe führe". — II, 79: „Schiller beschwert sich über Leute, die im Schweiß ihres Angesichts über das Schöne richten". Er meint jedenfalls „Ueber

1. „Käthchen, Du mein liebes Käthchen v. Heilbr., Dich muß ich verstoßen, Dir darf ich nicht mehr so gut bleiben, als ich Dir wurde, da ich Dir, noch Jüngling, zum ersten Mal in die süßen blauen Augen schaute, und mir Dein rührendes Bild . . ., ich glaubte für ewig, in die Seele drückte! Wie ein Stern bist du . . über meinem Haupte aufgegangen . . Sie ziehen alle wieder an mir vorbei, die linden Frühlings- und Sommertage . . ."

naive und sent. Dichtung" (Gödeke 10, 507, 22) „wenn diese rohen Naturen im Schweiß ihres Angesichts über das Schöne richten".

Bedeutsam ist die Notiz II, 34: „wessen Bibliothek, wie die meinige, fast nur aus einer Lücke besteht, der nimmt jede Gelegenheit wahr, sie auszufüllen." Dagegen spricht er in späteren Jahren von „vier Bücherschränken", die beim Umzug aus ihrer Ruhe aufgestört wurden (Brief 272). Tgb. I, 293 (Okt. 42): Wie lückenhaft, unzusammenhängend, unbedeutend sind meine Kenntnisse!

Auf einige Ungenauigkeiten Hebbels sei hier verwiesen: Tgb. I, 89 nimmt er an, Eteokles trete in Soph. „Oed. auf Kolonos" dem Vater gegenüber; es ist aber Polyneikes. II, 100 (gelegentlich einer französ. Aufführung der Antigone): „Die sophokleische Antigone klagt in einem einzigen rührenden Vers, daß sie . . das Licht der Sonne nicht mehr schauen soll . . sie faßt sich daher auch bald." — Wirklich nur in einem? (!).[1] I, 216 citert er Nat. Tochter 1183 ff.: „und vergißt . ., daß auch sie im Reiche der Lebendigen geschwebt". Wieviel sinniger im Goetheschen Text: „Im Reihen"! (Vielleicht heißt es auch so im Mskr. des Tageb. und ist nur falsch abgedruckt?) Bd. 6, 353 singt Hebbel:

Schiller ist ein Verdienst des großen französischen Kaisers,
Welches der Donnerer sich um die Germanen erwarb;
Hätte Napoleon nicht die Erde erschüttert, so wären
Carlos, Fiesco und Tell in der Geburt schon erstickt.

Darnach hätte also Napoleon, ein umgekehrter Herkuliskus, schon als Knabe den schlangenklugen Staatsmann Fiesco und den „schlangenglatten Sonderling" Carlos vor dem Erstickungstod geschützt![2]

Nachträgliches zur Einwirkung der Klassiker.

Zu Goethe's Einfluß.

In den lyrischen Gedichten findet sich u. a. mancher Anklang an Goethe, z. B. 6, 177, Nr. 49: Alle diese Reben blühten, Als er mich zuerst umfing, Und die reifen Trauben glühten, Als er treulos von mir ging.[3] Vgl. etwa „Nachgefühl": Wenn die Reben wieder blühen, Rühret sich der Wein im Fasse; Wenn die Rosen wieder glühen, Weiß

1. Zu H.'s Sophokles-Lektüre s. Tageb. I, 89; 249; 252. — Uebr. bezieht sich „Gyges" 921: „Auch hat das Weib sich durch kein Traumgesicht, Wie es die Tyndariden-Tochter schreckte, Erst mahnen lassen an die heil'ge Pflicht, Sie kam von selbst und schmückte den Altar" gewiß auf Sophokles' Elektra, wo Klytämnestra, durch den Traum geschreckt, dem Phöbus opfert.

2. 5, 282, 22 schreibt H.: „urbs et orbs", wohl aus Nachlässigkeit; oder Abkürzung? Vgl. z. B. die Weglassung des letzten Vokals 5, 297, 13: charmirn. — 6, 252, V. 33 Empedokles (3. Sylbe betont). H. betont auch Cleopatra auf der 3. (was sich verteidigen läßt), wie Platen i. d. Ode an Goethe.

3. S. 308, V. 14: „Der Goldorangen beste" (vgl. Mignons Lied).

ich nicht, wie mir geschieht . . . Daß in solchen schönen Tagen Doris einst für mich geglüht. — Goetheschen Accent zeigt der Anfang des Gedichts: „Der Tod kennt den Weg".

Welche Fülle auf den Bäumen!
Welch ein Segen auf der Flur![1]

Dem Gedicht „Das Opfer des Frühlings", 6, 217, scheinen, trotz großer Verschiedenheit, einige Blätter von dem Blütenregen, den Goethe in seinem Ged. „Dauer im Wechsel" (W. I, 119) ausschüttet, angeweht zu sein. Vgl. etwa bei H. B. 101: „Und ein hast'ger Blütenregen Macht das duft'ge Opfer voll". Goethe: „Aber vollen Blütenregen schüttelt schon der laue West". H. B. 85: „Denn ihm sagt ein inn'res Stocken, Daß die Götter neidisch sind, Und ihm däucht, mit seinen Locken Spiele schon ein and'rer Wind." Goethe: „Gleich mit jedem Regengusse Ändert sich dein holdes Thal, Ach, und in demselben Flusse Schwimmst du nicht zum zweitenmal. „(Beiläufig vgl. noch H. B. 5: Leiser scheint der Fluß zu wallen.)

In der 7. Abteilung der Epigramme, „Buntes", zeigt sich m. E. Einfluß der Goetheschen „Vier Jahreszeiten" (Frühling, W A. 1, 345), wo die einzelnen Blumenarten, Veilchen, Aglei, Tuberose ꝛc. besungen werden; so bei Hebbel ebd. 6, S. 371: ein Rosengarten; „auf eine Belladonna", die, ähnlich wie bei Goethe, apostrophiert wird und deren Name, wie dort öfter, an den Anfang des Verses gesetzt ist; Goethe: Tuberose, du ragest hervor (vgl. ebd.: Nachtviole, dich geht man . . vorüber); Hebbel: Belladonna, du stehst hier mitten zwischen den Dornen ꝛc.[2] H. S. 373: Die Traube; S. 373: Die Knospen in Christinens Haar, „leise gingen sie auf, und nun hauchen die Blüten den Duft". Goethe Epigr. 8: bei der Nachtigall Schlag hauchest du köstlichen Geist (H. S. 376: Die Nachtigall). H. 374: Das Veilchen (vgl. Goethe Epigr. 4: Viele der Veilchen)[3]. H. 374 u.:

Trittst du in ein Gemach, wo die bescheid'ne Reseda
Freundlich gepflegt wird, wie süß strömt dir entgegen der Duft!

Goethe (Epigr. 3) weiht die Rosenknospen dem bescheidensten Mädchen. H. 375: „Im Frühling": Der Baum mit seinen Blüthen[4]. — Die Verse in diesen Hebbelschen Epigr. sind z. T. recht sorglos gebaut wie z. B. gleich in dem ersten (S. 368):

Unparteiisch ist ein Freund wohl noch nie gewesen.

Das soll ein Hexameter sein! Man könnte ebenso gut das Versmaß:

---

1. Goethisch klingt auch z. B. der (durch strenge Cäsur herbeigeführte) auf- und abwogende Tonfall (6, 234 u.): Nimm die Traube wie die Beere, Nimm das Leben wie den Tag.

2. Vgl. im Ged. „Dicker Wald" 6, 224: Belladonna.

3. Vgl. 455, 1: Veilchen und Primeln.

4. An Goethes Epigr.-Stil gemahnt S. 363, Z. 1: „Stelle dich, wie du auch willst"; vgl. etwa Goethe Epigr. 4 (W. 1,308), Z. 2: „stell' er sich wie er auch will".

Mich ergreift, ich weiß nicht wie, Himmlisches Behagen darin erkennen.

Oder der Pentameterschluß (S. 371): die nur, die alles s e h ' n, nicht. — Epigr. 6, 35 (Richtschnur): „Künstler, nie mit Worten, mit Thaten begegne dem Feinde". Goethe mahnt: Bilde Künstler, rede nicht!

Der Anfang des „M. Angelo" gemahnt ein wenig an „Künstlers Apotheose" von Goethe, einmal im Versmaß, dann auch inhaltlich. Wie dort der Schüler, so sitzt hier bei H. der Meister vor dem Werke (Auch bei Goethe tritt ja nachher mehr als ein Meister auf). Beide sprechen von ihrem Streben und der Schwierigkeit ihrer Aufgabe, von dem Muster, das ihnen vorschwebt. M. Angelo: Ich genieße „das Glück zu wissen, warum ich g e s c h w i t z t" (V. 2 f.); der Schüler bei Goethe V. 13 f: „Ich . . s c h w i t z e wie im Schwefelpfuhl. . . Und dennoch wird zu meiner Qual N i e die Copie Original ꝛc." Vgl. bei Hebbel V. 86: „Den Gipfel, den erklimmt er [der Künstler] n i e, Er weicht . . je höher er dringt, je weiter zurück. Selbst Phidias sah ihn sicherlich So endlos weit noch über sich, Wie ich den Ph. über mir. Er hat sich ganz gewiß g e p l a g t . . So hat ein leichtes Spiel der Feind, Er fragt nach dem, was eben f e h l t . ." Bei Goethe V. 25: Und bin nur eben mehr g e q u ä l t, daß ich recht sehe, was mir f e h l t (vgl. 40: was diesem Bild gebricht). Der Meister bei Goethe (V. 30 ff.): Je mehr als sich ein Künstler p l a g t, . . Um desto mehr es ihm gelingt. Drum übe dich nur Tag für Tag, Und du wirst seh'n, was das vermag! Und nach und nach kommt der Verstand ꝛc. . . Ich weiß, daß du dich selber treibst, Nicht gern auf einer Stufe bleibst. Bei H. (V. 77) klagt Meister Michel: Der Künstler . . gleicht dem Mann, der einen Berg ersteigt . . Gleich . . heißt es: weiter fort, Zum Weilen ist hier nicht der Ort, . . den Gipfel, den erklimmt er nie. — Zu beiden kommt (ein Liebhaber hinzu. Dem Künstler ruft bei Goethe die Muse zu V. 192): „Ein edler F ü r s t, er steht entzückt". So erscheint bei H. der H e r z o g als Gönner.[1]

Ich führte S. 14 unt. mehrere Stellen an, wo Hebbel das Wort h i n u n t e r k n i r s c h e n (bezw. hinabknirschen) gebraucht, das sich, soweit ich sehe, sonst nur im Egmont V belegen läßt („die **Erde** — sie . . **knirscht** das Mordgerüst **hinunter**). Hierzu trage ich noch nach H.'s Ged. „Die Kuppelbeleuchtung in Rom" (6, 333 f.), V. 23: „Wahrlich, ich glaub's, dich **knirscht** erst dann die **Erde hinunter**."[2]

1. Vgl. noch bei H. V. 2 f.: „Nun bist du vollendet, mein Meisterstück, Und ich g e n i e ß e mein höchstes G l ü c k, das Glück zu wissen, warum ich geschwitzt Und mich so viele Tage erhitzt." Bei Goethe die Muse zum Künstler: es ist ein Werk von dir, Das jedes and're neben sich verdunkelt — G e n i e ß e die Unsterblichkeit! Künstler: Erkenn' ich doch, was mir — Zeus für ein schönes G l ü c k gegeben. (Beiläufig: Auch bei H. ist, freilich in anderem Sinne, von Zeus die Rede, V. 94.)

2. Zu S. 14 Anm. 4 sei noch bemerkt, daß das Wort „knirschen" auch Moloch V. 508 u. Bd. 6, 293 und 448 vorkommt.

Ein leiser Anklang an Goethe noch Agn. Bern. 3, 235: Der Vater

Zu Schillers Einfluß:

Agnes Bernauer Bd. 3, 203, Preising: Ich meinte nicht das. Laßt sie entführen und dann verschwinden! Das geht jetzt leichter, wie sonst, er läßt sie nicht mehr so ängstlich bewachen. Ernst: Was wär' damit gewonnen? . . Preising: Man breitet aus, daß sie gestorben ist . . kann Euch der Priester fehlen, der einen Totenschein ausstellt? Ernst: . . Nein, Preising, das Sakrament ist mir heilig; er soll nicht am Tage des Zorns wider mich zeugen 2c. Vgl. M. Stuart 1, 8, wo Burleigh dem Paulet, die Maria treuer bewacht, als jenem lieb ist (V. 1043 ff.), den Vorschlag macht: „Man breitet aus [wörtlicher Anklang], sie schwinde, läßt sie kränker . . werden, endlich still verscheiden, So stirbt sie in der Menschen Angedenken", der dann von Paulet mit Entrüstung abgelehnt wird: „Ihr Leben ist mir heilig 2c." — Agn. Bernauer 3, 161, 12: Nothafft zu Albrecht, der Agnes zu seinem Weibe machen will: „Stellt Euch Euren Vater einmal vor . . Aber recht deutlich, mit dem Gesicht, das er hat, wenn er einem den Wunsch nicht bloß abschlagen, sondern in den Hals zurückjagen will . . Albr.: Gut! Nothh.: Seht Ihr ihn? So fragt Euch, ob Ihr das . . von Lust und Schmerz und von Leben und Tod (d. h. die vorher von Albrecht gesprochenen feurigen Liebesworte) vor ihm wiederholen möget." Albr.: „. . Ja!" Man denke an „die Piccolomini" 3, 8, wo Thekla (wie dort Albrecht) voll Feuer ihrem Entschluß, dem Geliebten anzugehören, Worte leiht und die Terzky ihr erwidert:

Du wolltest dich dem Vater widersetzen,
Wenn er es anders nun mit dir beschlossen?

Thekla bejaht. Die Gräfin fährt fort:

Noch hast du nur das Lächeln deines Vaters,
Hast seines Zornes Auge nicht gesehen.
Wird sich die Stimme deines Widerspruchs,
Die zitternde, in seine Nähe wagen?
Wohl magst du dir, wenn du allein bist, große Dinge
Vorsetzen, schöne Rednerblumen flechten . .
Jedoch versuch's! Tritt vor sein Auge hin,
Das fest auf dich gespannt ist, und sag' Nein!
Vergehen wirst Du vor ihm —.

---

reicht dem jungen Albrecht den Herzogsstab. Dieser ruft: „Nimm ihn zurück! Er brennt mir in der Hand". Goethes Tasso, da ihm der Kranz aufgesetzt wird (V. 489): „Nehmt ihn hinweg! Er sengt mir meine Locken — brennt — mir die Kraft des Denkens aus der Stirne."

Noch eins: In dem Ged. „Geburtsnacht-Traum" heißt es: „Ich habe meine Väter all Um mich vereint gesehen. Mein Vater führte stumm den Zug . . Dann . . wandte er sich ab." Dann kommt der Großvater, die Großmutter. Dann ein ernster Mann, den er nicht mehr erkannte. „Und immer größer ward die Schar Von Männern, welche kamen . . Auch zarter Frauen nahten viel . . Ein schlummerndes Jahrhundert schien Mit jeder aufzusteigen" 2c. Trotz mancher Verschiedenheit wird man an Orests Elysium-Vision (Iph. 3, 2 erinnert.

LIBRARY UNIV...

Auch in Gyges könnte man an einer Stelle Schillerschen Einfluß vermuten.[1]

Gedichte 6, 210 (Genesung eines schönen Mädchens): „Wenn der Tod in neidischem Verlangen Auch schon an dein . . Bette trat, Ist er doch zurückgegangen, Als er dich gesehen hat. Seine thränenlosen Augen hingen, Wie erstaunt, an deinem Angesicht . . mit beschämten Blicken Hat er nun sich von dir abgewandt." Vgl. etwa Cab. und Liebe W. 3, 504, 2: Der gerührte Würger ging schonend über diese freundlichen Wangen hin — diese Sanftmut . . hat auch dem Tod standgehalten. Romeo 5, 3: Hier pflanzte nicht der Tod sein bleiches Banner . . glauben will ich, Der körperlose Tod entbrenn' in Liebe 2c. (bekanntlich die Vorlage dazu). Zur Geschichte des Motivs vgl. noch Gleims Ged. an den Tod: „Tod, willst du mein Mädchen holen?" Hebbels Gedicht schließt: Auch die Lilien noch zu knicken, Zitterte selbst ihm die Hand —. Schiller, Kindesmörderin: Henker, kannst du keine Lilie knicken? . . zitt're nicht! — Epigr. 6, 348: „Was in den Formen schon liegt, das setze nicht dir auf die Rechnung: Ist das Klavier erst gebaut, wecken auch Kinder den Ton" ist immerhin verwandt mit Schillers Epigr.: Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten

1. Vgl. die 2. Scene des „Gyges" (Bd. 3, S. 253 ff.) mit Schillers D. Carlos 1, 3. Beide Frauenscenen setzen im 1. Akt bei der ersten Verwandlung ein, nachdem in der 1. Scene der Held mit seinem Freunde sich unterredet hat. In beiden eine junge Königin (Elisabeth, Rhodope) mit ihren Frauen; auf beiden Scenen der Hauch idyllischen Landlebens (Gyg. 293 f. das dichte Grün, Carlos 527 die Hyacinthe) 2c. 2c. Elisabeth fühlt sich gequält durch die „muntern Augen" der Eboli, mit der sie in Meinungsverschiedenheit gerät, spricht dann von ihrer sanften Mondecar (mit der sie sich hier freilich auch nicht versteht). So Rhodope: „So hart ich meine munt're Hero gestern Gescholten hätte" und hernach: „Es freut mich nur, daß meine Lesbia so fühlt wie ich." (Auch Elis. sagt immer: meine Mondec., meine Eboli). Elis. wie Rhod. sind auf fremden Boden verpflanzt, fühlen sich nicht verstanden, sehnen sich heim. Rhod. 456: Das Träumen kennt hier keine . Elis.: In meinem Frankreich war's doch anders. — Elis. schaudert zurück vor den Mordfesten in Madrid, sie kann nicht begreifen, daß ihre Frauen sich darauf freuen (auch von Stiergefechten ist die Rede). Rhodope bleibt den Ringerfesten, auf die ihre Frauen sich freuen, fern; V. 332 Hero: „So willst du abermals das Fest nicht seh'n?" Rhod.: „Um dich nicht in der Fröhlichkeit zu stören . . niemals kommt ihr ohne Schauder heim Von diesen Festen, die euch erst so locken, Und das ist mir die Liebste, die den tiefsten Empfindet und zum zweiten Mal nicht geht. Es freut mich nur, daß meine Lesbia . . So fühlt wie ich." Elis. bez. des Ketzerfestes: „Ich hoffe, meine Eboli denkt anders": dann (425): Ach, ich vergesse, wo ich bin. Rhod. (334): Bei uns ist das nicht Sitte (solche Feste). — Rhod. sagt 326, milde wie Elis.: „Reckt euch, so lang ihr wollt, dies ist der Tag, An dem für euch das enge Haus sich öffnet. Nun . . seht euch satt". So soll Elis. mit ihren Damen nach der Stadt zurückkehren. (In beiden Dramen kommt nachher der Gatte hinzu und ladet zum Schluß die Gattin zu dem Fest ein; in beiden mag diese nichts davon hören.) — Doch ist es gewagt, hier Beeinflussung anzunehmen.

Sprache, Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?[1]

Zu dem Epigr. auf Schillers ästhetische Aufsätze, 6, 350: „Unter den Richtern der Form bist du der Erste, der Einz'ge, Der das Gesetz, das er giebt, gleich schon im Geben erfüllt" (was übr. auch Horaz und Boileau z. T. geleistet haben), sei vermerkt, daß H. am 20. Dec. 41 „Ueber Armut und Würde" las. Sein Sonett auf die Juno Ludovisi Bd. 6, 325 (vgl. Tgb. 2, 158: Juno Lud.) gemahnt an Schillers ästh. Briefe („daß Ernst und Milde sich im Reiz versöhnen" 2c.), vgl. z. B. den Schluß des 15. Briefs, der über die Juno Lud. handelt. Schillers Epigr.: „Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel" 2c. wird in H.'s Briefen (Nr. 323) gestreift.[2] In den Epigr. zeigt sich Einfluß von Schillers Votivtafeln 2c. (s. o.). — Ein Epigr. Hebbels (6, 340) heißt Majestas hominis. Wohl nach Schillers

---

1. Bei dem Ged. „Die alten Naturdichter 2c." 6, 349: (Wißt ihr, warum euch die Käfer, die Butterblumen so glücken? Weil ihr den Menschen nicht kennt, weil ihr die Sterne nicht seht! . . Säht ihr das Sonnensystem, sagt doch, was wär' euch ein Strauß? . . Damit ihr das **Kleine** vortrefflich Liefertet, hat die Natur klug euch das Große entrückt), und besonders bei 6, 447 „an die Exakten" (Rasselt nur nicht zuviel mit Kette und Messer und Waage, Machte der Himmel euch stolz, den ihr **berechnet** und meßt?) schwebten wohl Schillersche Epigramme vor wie „An die Astronomen" (Schwatzet mir nicht soviel von Nebelflecken und Sonnen; Ist die Natur nur groß, weil sie zu zählen euch giebt?), „Menschliches Wissen" (Weil du in Gruppen fürs Aug' ihre Erscheinungen reihst, Deine Schnüre gezogen . ., Wähnst du, es fasse dein Geist . . die große Natur? So beschreibt mit **Figuren** der Astronome den Himmel . . Aber versteht er darum der Sphären . . Tänze?) oder „Astron. Schriften" (So unermeßlich ist, so unendlich erhaben der Himmel. Aber der **Kleinigkeitsgeist** zog auch den Himmel herab).

Wie Schiller leitet H. seine Epigr. gern mit einer indirekten Frage ein, gleichsam einem Frager Auskunft erteilend, so Bd. 6, 339: „Wo die Natur die Erkenntnis vergönnt?" [Beiläufig: sollte H. nicht geschrieben haben: **Dir** Erkenntnis vergönnt?], 340: Was ich dir wünsche, **mein Freund**? 376: Wie der Schmerz entsteht? Nicht anders, **mein Freund**, als das Leben (so in Schillers Epigr. öfter „mein Freund"; bei H. auch noch 370: Stelle die Uhr . . nicht nach der Sonne, mein Freund), 341: Was den Menschen . . zurückhält? 342: Was der Größte sich denkt? 343: Was dir der Genius sagt? ebd.: Wer in weltlichen Dingen vermittelt? ebd.: Ob du dich selber erkennst? 358: Was die Komödie sei? Vgl. auch das 2. und 3. Epigr. auf S. 363; 365: Was ich will vom Gesetz? ebd.; Was du teurer bezahlst? (ähnlich das 3. Epigr. auf S. 366, das 3. auf S. 444, das 4. auf S. 446). Sollte übr. im Epigr. „Lüge u. Wahrheit" (365) zu lesen sein: Jene kostet Dein Ich, diese **dich** höchstens dein Glück? (statt: doch).

2. I, 182 ob.: „So sind in Gutzkows Richard nicht Charaktere dargestellt, aber die Contouren von Charakteren, die Grenzen, innerhalb deren die Charaktere sich bewegen, die Haut ohne das Fleisch." Vgl. was Schiller (üb. naive u. sent. Dichtung) über Klopstocks Figuren sagt („Es ist ein Umriß gegeben, innerhalb deren der Verstand sie notwendig denken muß 2c.).

Epigr. „Majestas populi", das so beginnt: „Majestät der Menschennatur." [1]

Tgb. II, 376: „Es ist das Kennzeichen der höchsten Schönheit, daß die Begierde ihr gegenüber garnicht erwachen kann"; vgl. Schiller, Anm. und Würde (Göd. 10, 121): „Wahre Schönheit . . soll niemals Begierde erregen." II, 458: Wie soll da „der Seelen entzückender Zusammenklang" zustande kommen? H. citiert hier D. Carlos V. 1789: „Der Seelen entzückender Zusammenklang". — Vgl. noch Herodes 1, 64, 21 f. mit Carl Moors Worten Göd. 2, 197, 7 f. [2]

Zu anderen.

Holofern. (7, 14): Das ist die Kunst, sich nicht auslernen zu lassen . . ich versteh' sie. Da lauern sie um mich herum und gucken in die Ritzen . . meiner Seele hinein und suchen aus jedem Wort meines Mundes einen Dietrich für meine Herzenskammer zu schmieden. Vgl. Kleist, „Käthchen" (Zolling 3, 9, 19): Keinen Laut bringt sie hervor; auch nicht der Wahnsinn, dieser Dietrich aller Herzen, öffnet das ihrige; kein Mensch vermag das Geheimnis, das in ihr waltet, ihr zu entlocken. [3]

Und wenn H einmal im Tgb. sagt, an einem Verbrecher müsse wenigstens ein großes Vermögen sichtbar werden, so ist auch dieser Gedanke und dieser Ausdruck in Schillers ästhetischen Schriften heimisch.

1. 6, 350 (Goethes Rechtfertigung): „Was ich selber vermag, das darf ich an andern verachten 2c."; vgl. 6, 343 (Selbsterkenntnis): „Ob du dich selber erkennst? Du thust es sicher, sobald du Mehr Gebrechen an dir, als an den andern entdeckst." Der Gegensatz: Du selber und die anderen erscheint auch gelegentlich in Schillers Epigr., von der zweischenkligen Natur des Distichons wirksam verstärkt, z. B. (wozu das zweitgenannte H.'sche Epigr. zu vergl.): „Willst du dich selber versteh'n, so sieh', wie die andern es treiben; Willst Du die andern versteh'n, blick' in dein eigenes Herz."

Epigr. 6, 343: „Was dir der Genius sagt, der eigene oder der fremde? Was nur der Genius weiß! Fragst du gemein, ist er stumm." Vgl. Xenien Nr. 33 (Göd.): „Hexen lassen sich wohl durch schlechte Sprüche citieren, Aber die Grazie kommt nur auf der Grazie Ruf", auch Nr. 157: „Ob dich der Genius ruft? ob du dem rufenden folgest? Ja, wenn du mich fragst — nein, folge dem rufenden nicht."

Schillerisch gedacht ist auch 6, 360 („die Form"): „Läugnen läßt es sich nicht, er (Voz) folgt ihr (der Lebenswahrheit) beständig. Doch ein gebildeter Sinn schaudert vor solcher Natur".

Ganz Schillerisch klingen Pentameter wie 6, 327, 6: „Und von Geschlecht zu Geschlecht schließt sich das heilige Band" oder (443 unten) „Daß der germanische Geist immer den sittlichen rächt".

2. Zu Nib. 2231 „Und wenn die Berge nicht zusammenbrechen" vgl. etwa Tell 2147; 3253 ff.

3. Etwas von Kleists Bilderlust und naiv umständlicher Ausmalung der Gleichnisse (vgl. z. B. das „Käthchen") glaube ich wiederzuerkennen, wenn etwa Albrecht in Agn. Bernauer 1, 170, 1 ausruft: „Agnes, wenn auf dem Wege zu dir ein Himmelswagen flammend vor mir nieder gefahren wäre, jeder Radnagel ein Stern, ich wäre nicht eingestiegen", ob e

Das Ged. „Diocletian" 6, 429 zeigt m. E. in Inhalt, Ton und Metrum den Einfluß von Platens „Pilgrim von St. Just". Beide Monarchen werden redend eingeführt. Diocl. sagt V. 61:

Hier auf dem Markt leg' ich die Krone ab
Und sorge nur noch für das Kaisergrab,
Denn statt des Goldes, das sie mir gebracht
Und statt der leuchtenden Juwelenpracht
Beding' ich mir als letztes Liebespfand
Von einem jeden eine Hand voll Sand.

Platen: Das Haupt, das nun der Schere sich bequemt,
Mit mancher Krone ward's bediademt.
Die Schulter, die der Kutte nun sich bückt,
Hat kaiserlicher Hermelin geschmückt.

Diocl. V. 69: Die ganze Erde hat vor mir gebebt
Und trägt mein Zeichen —
Platen: Mehr als die Hälfte dieser Welt war mein.
Diocl. 93: Zwar bin ich ohne Krone, ohne Reich,
Doch hier, du siehst es, Herr und Knecht zugleich.
Platen: Und fall' in Trümmer wie das alte Reich.

Die Odaliske, 6, S. 187, erinnert nicht nur durch das verwandte Versmaß, sondern z. T. auch inhaltlich an Platers „Harmosan" (wo ja der Held den Becher, in dem er zunächst Gift vermutet, zu Boden schleudert). Bei Hebbel (V. 25): „Und sieh', der Pascha tritt herein, Zwar ernst und düster, doch nicht alt, Und vor ihm her den Becher Wein Trägt eines Mohren Nachtgestalt. — Zum gold'nen Becher greift er dann Und fragt, ob sie nicht trinken will. Ihr aber schwillt schon jetzt das Blut — Drum fürchtet sie des Weines Glut Und stößt ihn weg mit ihrer Hand — Und er versetzt: es starb der Mohr! Er trank den Wein, den ich dir bot, Und wird der Sünde nimmer froh. Denn beigemischt war ihm der Tod! Ich prüfe jede Sklavin so!" — In den italienischen Sonetten und Epigrammen ist Platens Einfluß wohl nicht zu verkennen. S. 336: „Neapolitanisches Bild"; vgl. Platens herrliches Idyll: Bilder Neapels. Bei Hebbel heißt es hier: „da naht sich bedächtig Ihm der **heischende Mönch**, willig auch reicht ihm der Mann." Platen, „Bilder Neapels" (Redlich I, 263): „Und schon lauert der bettelnde **Mönch** . . **Heischt** sein Teil von dem Fang, und die Milderen reichen's ihm — Sieh, hier zügelt das Kabriolett ein beleibter Mönch (bei H. ein bedächtiger), — und es winselt ein Bettler dir Manches Ave." — In H.'s verwandtem Gedicht „Villa reale a Napoli" (S. 336) heißt es:

191, 1: Wer weiß, was sie thun, die alten treuen Bavaren, wenn mein Sohn sie dereinst nach Urväterweise in einem Haine zusammenruft und so zu ihnen spricht 2c.

Ein wenig nach Kleist (z. B. Penth.) klingt auch Nib. 2314: „alle Lust des Lebens, die sich wieder in ihren (Brunhildens) jungen Adern regen mag."

Unter duftigen Blumen, vom Hauch des Abends durchsäuselt,
Sammelt von reizenden Frau'n still sich ein glänzender Flor:
Leise ergießt sich der Strom melodischer Klänge ꝛc.

Vgl. etwa Platens 29. Venet. Sonett: „Die stern'ge Nacht. . Da sitzen unter herrlichen Arkaden In langen Reih'n Venedigs schönste Frauen — Musik verhaucht gelinde."

In dem Gedicht „Horn und Flöte" 6, 261 glaube ich trotz aller Verschiedenheit des Inhalts Heine'schen Einfluß zu erkennen. Bei Heine der Tannenbaum, der einsame, auf der Bergeshöhe, dort die Palme fern im Morgenland auf brennender Felsenwand. Bei Hebbel hier das Metall „tief in des Berges Grunde", dort „Fern an des Ganges Ufer, Da stand der Sandelbaum, Die Sonne einsam drüber — Goß die auf ihn hernieder Der Strahlen heiße Glut, So kühlte ihn der Lotos Durch seiner Düfte Flut." Wie gern Heine vom Ganges und der Lotosblume singt, weiß man (vgl. auch das Metrum).[1]

Zu „Schauspielerin" 5, 158, 26: „ich erkläre mir den ganzen Shakespeare aus seinem leeren Geldbeutel" erinnere ich, ohne jedoch Beeinflussung anzunehmen, an Horaz, den paupertas impulit audax, ut versus faceret, sowie an Theokrits Ged.: „Die Fischer" V. 1: *ἁ πενία . . μόνα τὰς τέχνας ἐγείρει.* Auf Horaz-Lektüre deutet übr. eine Stelle im Fragment „Der Dichter", 5, 120, 1: „kein Vorleser von Versen aus Furcht vor Horaz"; er meint wohl Ars poetica 453 ff. (vgl. Sat. I, 3, 8 ff.).[2]

Weitere Nachträge.

Zu S. 38, Anm. 1: Die erwähnte Tgb.-Notiz II, 137: „Ein eitles Mädchen vor dem Spiegel mit dem Licht. Sie löscht aus Versehen das Licht aus, und die Nacht, die sie nun plötzlich umgiebt, mahnt sie an den Tod" findet sich gleichfalls poetisch ausgestaltet in den Gedichten; 6, 280: Das Mädchen Nachts vor dem Spiegel. „Vorm Spiegel steht sie, die schöne Maid Bei nächtlicher Zeit Und spricht.., Indem sie den eigenen Reiz beschaut: Wann werd' ich Braut? — Auf

1. Bemerkt sei noch, daß H. in manchen Gedichten, bes. solchen, die ländliche, bäuerliche Verhältnisse schildern (Ein Dithm. Bauer, 16, 60; Das Korn auf dem Dache, 6, 190 ꝛc.), gern seltene Reime gebraucht, wie bei ähnlichen Schilderungen z. B. Matthisson (vgl. Notizen zur Biogr., Bd. 8, S. 392: „Salis. Mathisson"). Das bäuerliche Leben mit seinem derbrealistischen Wortschatz, seinen technischen Ausdrücken ꝛc. ladet ja den Dichter dazu ein, derartige Worte von derber Sinnfälligkeit nachdrucksvoll in den Reim zu setzen, wo sie mit eigner sinnlicher Kraft und Plastik wirken (so a. a. O.: Deich gleich, froh Stroh, packt knackt, dämisch flämisch, Ruck Schluck, Jude Bude, Dorf Torf, Schober Kober, Feurung Teurung ꝛc., vgl. Sündflutborn Hagelkorn, fluchen Osterkuchen).

2. Horaz wird auch 6, 457 erwähnt (sein desinit in piscem, also die ars poetica). Einmal citiert H. in den Tgb. (II, 339) das horazische mors ultima linea rerum [est] (Horaz, Epist. 1, 16, 79).

einmal erlischt da die Kerze. Und als nun die Nacht ihr Bild verschluckt, Da wird sie durchzuckt Von einem ahnenden Schmerze, Ihr ist, als ob ihr der finstre Tod Den Arm jetzt bot, Und Gott befiehlt sie ihr Herze." (Vgl. auch hierzu das erwähnte Gedicht 6, 232. — 6, 349: Nur vom Ueberfluß lebt das Schöne, dies merke dir, Dichter: Hast Du nicht etwas zuviel, hast du mit nichten genug.") — In ähnlichen Tönen wirbelt später C. F. Meyers schöner Lerchenjubel: „Genug ist nicht genug! Mit vollen Zügen Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses, Das Herz, auch es bedarf des Ueberflusses, Genug kann nie . . genügen!" (Gedichte, 14. Aufl. S. 3). — Zu beiden erinnere ich an Schillers Ausführungen, daß der Mensch „einen Ueberfluß an dem Stoffe" verlangt, „eine ästhetische Zugabe, um auch dem Formtrieb genug zu thun, um den Genuß über jedes Bedürfnis hinaus zu erweitern ꝛc. ꝛc." (ästh. Briefe, Göd. 10, 376 f.) Erwähnt sei hier noch H.'s Tgb. I, 305: „Der Mensch, wenn er den Geschmack am Leben nicht verlieren soll, muß innerlich einen Ueberfluß an Kräften verspüren, er muß mehr besitzen, als bloß das zur Erhaltung notwendige Maß" ꝛc. — Zu dem Ged. „Niederländische Schule" (s. o. S. 87: der ekelhafte Realismus, der uns zum Schnupftuch greifen läßt) vgl. noch Tgb. II, 440 u.: „Wahrheit in Kunst und Poesie . . Aber hoffentlich zum weinenden Auge nicht auch die fließende Nase? Dennoch hat noch keiner Thränen vergossen, ohne den Schnupfen zu bekommen." — Agn. Bern. Bd. 3, 155, 4: „Noch habe ich kaum den Ton ihrer Stimme gehört . ., Ha ich könnt' sie bitten: sprich dies Wort aus oder das . ., nur damit ich erfahre, mit wieviel Musik dein Mund es beschenkt!" (vgl. 158, 4; auch Gyges 351, wo ein Mädchen sagt: „Der junge Gyges, der diese schöne Stimme hat."): Nach des Dichters persönlichem Empfinden. Aus den Tgb. wissen wir, daß H. bei schönen Mädchen großen Wert auf die Stimme legte.

Wir lesen in den Moloch-Skizzen bei Werner 5, S. 255: „Das Weib ist die Wiederholung der Erde in der Gesellschaft Z[ug?]" Das nicht ausgeschriebene Wort sollte vielleicht „Zeugung" lauten. (Vgl. S. 21 Anm. 1. — Ich erinnere hier an einen Ausspruch Hebbels vom 19. Februar 37 (Brief 13): Für das Weib gehört der beschränkteste, der engste Kreis. . . Sie ist die Wunschrute, die dem Mann die Schätze der Erde anzeigt — Das Weib bildet die Topographie des Lebens. (Dann: „das Weib ist wie der Weinstock, soll er Trauben bringen, so darf er nicht bluten". Vorher: „Sie allein könnte den Himmel entbehren.")

Merkwürdig ist, daß H., der Tgb. II, 468 schreibt: Schiller, „der . . auf mich in der Jugend gewirkt hat wie kein anderer", drei Jahre später von Uhland sagt: „kein anderer hat in der Jugend auf mich gewirkt wie er" (II, 517). —

Tgb. II, 160: „Was ein Dichter vermag in diesen barbarischen Zeiten? Daß er selbst rein bleibt ꝛc." — Dieser Prosa-Notiz scheinen

schon die Flügel zu einem Epigramm zu wachsen: Der erste Satz ist ein Hexameter. Inhaltl. vgl. Schiller, ästh. Br. Göd. 10, 300. [1]

Noch ein Wort zum Schluß: So manche der hier nachgewiesenen Uebereinstimmungen mit den Klassikern mögen ihre Genesis in der gleichen Situation der redenden Personen oder in der allgemeinen

---

1. Noch einige Ergänzungen:

Zu S. 39 f. sei nachgetragen Tgb. II, 499: „im reinen Menschen, im Repräsentanten der Gattung, nicht bloß in der noch weiter spezificierten Abzweigung desselben, im Individuum" [ist ein mythisches Fundament]; auch Bd. 5, 115, 16 (Indiv. u. Gattung).

Betrachtungen über den Tod (s. o. S. 40) auch Tgb. II, 286 f., 331, 339, 370, 545; angeschaute Begräbnisscenen auch II, 272, 467, vgl. 531; s. noch Bd. 8, 388 ff. — Betr. über die Sprache auch II, 310; 340. Deutsche und Italiener verglichen auch II, 162, Deutsche und Franzosen II, 522, II, 65 D. Russen. Man beachte auch die häufigen Betr. über die Tiere, II, 36, 143, 239, 293, 462, 489, 522 2c.

Auf die Gestalt Christi, den H. später dramatisieren wollte, weisen verschiedene Tgb.-Notizen hin (s. o.), z. B. Dec. 54 (II, 417) Christus hatte Brüder und Schwestern, aber keins seiner Geschwister gesellte sich zu seinen Aposteln. II, 145 (1845): Was alles zugleich ist, kann nicht dargestellt werden, darum kein Christus. II, 466: Daß Christus dem Maler nur dann gelingt, wenn er ihn in Aktion setzt (bez. Tizians; vgl. 156: über Murillos Christus). Vgl. „Ged. Bd. 6, 371 („betet wie Christus die Jünger es lehrte"), 362: „Tiberius Antwort" (Christus, die Apostel 2c.). Das Ged. „Christus und die Apostel" (s. o.) steht 6, 446. Vgl. die Reden des Kaplans in den Nib. über Christus. (Die Nib. liegen ja zeitlich dem Christus-Fragm. nahe). Beiläufig s. noch Tgb. II, 440 (Schelling über Christus) u. II, 179: Dieser Priester sieht aus, als ob er Christus wäre und ich Lazarus. — Wie lebhaft das neue Testament den Knaben rührte, lehrt u. a. Tageb. I, 82.

Zu den unpoet. Fremdwörtern (s. S. 33 Anm. 3): Judith 29, 21: Victualien, 47, 14: Respekt.

Holof. (1,56 f.): „Da glaubt' ich mein Leben zu stehlen, wenn ich's mir nicht täglich neu erkämpfte"; leiser Anklang an Fausts Wort: Nur der verdient sich Freiheit und das Leben, der täglich sie erobern muß.

Mirza sagt von Judith (III Anfang): „So sitzt sie nun schon drei Tage . . Sie ißt nicht, sie trinkt nicht, sie spricht nicht . . Sie veränderte keine Miene und blieb sitzen. Sie hört alles, was ich hier rede, und doch sagt sie nichts dazu." M. thut eine Frage, Judith „winkt ihr mit der Hand fortzugehen". Ich erinnere an Penthesilea, die Sc. 24 (ähnlich wie Soph. Aias V. 311 [Bergk] und Aeschylus' Niobe) schweigend sitzt, alle Fragen unbeantwortet läßt und „immerfort winket", sowie an Racines Phädra 1, 2 f.

6, 302, Z. 1: „Denn eben dieses macht ihn (Goethe) groß, daß er so groß wie keiner, Sich der Notwendigkeit gebeugt und sich beschränkt wie einer." Dazu vgl. Hebbels bekanntes Wort, daß der, den die Olympier zu ihrem Mahle geladen haben, das Haupt beuge, wie es Goethe beugte.

Gebräuchlichkeit gewisser Wendungen haben; hier ist die Abgrenzung nicht leicht. Bei zahlreichen Stellen aber, hoffe ich, wird man zugeben, daß Beeinflussung vorliegt. — Bei einer breiter ausladenden, mehr auseinanderfaltenden Behandlung wird die Frage nach der Einwirkung der älteren Dichter auf H. noch mehr unter den historischen Gesichtswinkel zu rücken sein, und die jeweilig größere oder kleinere Macht, das Entstehen und Schwinden, das Auf- und Abwogen dieser Einflüsse an den einzelnen Lebensperioden des Dichters mit unterscheidender Sorgfalt abzumessen sein. — Doch darf ich vielleicht hoffen, bereits mit dieser, freilich sehr gedrängten Zusammenstellung dargethan zu haben, daß Hebbels Abhängigkeit von den Klassikern größer ist, als man bisher annahm. — Noch einmal bemerke ich ausdrücklich, daß ich den 7. Bd. der Wernerschen Ausgabe nicht, auch nicht nachträglich, gelesen habe.[1]

Litterarisches Namensregister zu Hebbels Tagebüchern.

Da niemand Hand anlegen will, um das so notwendige Register zu den Tgb. zu schaffen, will ich, um mich auch hier der Hebbel-Forschung dienstbar zu machen, wenigstens den Versuch eines Registers der litterarischen Namen geben, der indes auf wirkliche Vollständigkeit noch keinen Anspruch machen kann. Daß ich Bambergs Register zu den Tgb. nicht allzuviel verdanke, wird der genauer Nachprüfende leicht erkennen.[2]

Shakespeare: I, 16 Heinr. IV.: Falstaff; 24; 42; 103 Falst. 113 f. Lear; 121; 132 Falst.; 133 f. Lear; 141, 224, 237, 252 (295 Hamlet), 305 Hamlet; 325 Haml., Lear. II, 57 Haml. 83 Lear; 102, 105; 150 Cäsar, Timon, Heinr. IV., 166 Shylock; 179, 194; 257 Lear; 258; 263 Haml, 339 Falst., 367 Macbeth; 373, 422; 409 sowie 433 u. 435 Lear; 443 Hamlet; 458 Shylock; 466; 479 Lear, 483 Richard III., 519 und 520 Lear und Haml., 542 Haml., Shylock rc. (543). Nachlese Br. 100; 272 Haml. (293 Macbeth, 547: W. e. euch gefällt rc.; s. noch Bd. 5, 118, 11 Lear), rc.

Lessing: I, 147—152 Emilia, 150 u. 152 Dramaturgie, 252 Laokoon, Dramaturgie, Dramen. II, 156 Emilia, 195 Dialog, 219 Emilia; 365; 383 Nathan; 420; 424; 480 Emil.; (545).

Goethe (II, 73: mein Goethe): I, 9; 17 Charaktere, 20 Einwirkung auf H.; 21 Achilleis, 26 Faust II; 30, 39, 57; 74 Werther

---

1. Ich unterließ es absichtlich, um auch meine Observationen über H.'s Gedichte mit gutem Gewissen als mein Eigentum ausgeben zu können! Manche Parallele speziell zwischen H.'s Gedichten und Tgb. mag wohl schon in diesem 7. Bd. von Werners kundiger Hand verzeichnet sein.

Eine Monographie über Hebbels Epigramme oder sonstige Gedichte ist mir nicht zu Gesichte gekommen (s. u.).

2. Alphabetische Reihenfolge wäre wohl nur bei einem Register sämtlicher (auch nicht litter.) Namen angebracht. — Die Fürsten der

und Schweiz. Reise; 75 Wahlverwandtschaften; 100 u. 104 W. Meister; 107, 115; 132 Werther; 132, sowie 155 u. 161 Wahlverw., 167 Faustcitat, 183 Faust; 213; 216 W. Meister, Nat. Tochter, 226 Lyrik, 227 Stella; 241 Werther; 258; 270 f. „Dichtung und Wahrheit"[1]; 280 Meister; 291. II, 24 u. 68 Faust, Egmont; (66); 73 Cellini, 102 Meister, 108 Faust, 111 Citat aus d. Röm. Eleg., 127 Kunstkennerschaft, 143 G.'s Verse; 173; 192 Stella; 248, 282; 294 Wahlverw.; 323, 325 Faust, 343 Iphig., 345 Faust (Gretchen); 365, 372; 377 N. Tochter, 383 Mignon,[2] (395), 411 Wanderjahre; (449); 484 Stella, 488 Götz, 491 Wahlverw.; (499); 552 f.; 560 u. 568 f. (G's Briefe.).

Schiller: I, 9; 15 Carlos, 17 Charaktere, 19 Lyrik; H.'s „Nachleiern Schillers", 87 f. u. 96 Wallenstein, 101, 130, 133, 138, 159, 177; 222 Jungfrau; 236; 248 Anm. u. Würde; 250. II, 46; 56 ff. Carlos; 79; 82 ff. Br. v. Messina („sinnlos"), 156 Geisterseher rc.; 173; 210 Wallenst. (ideenlos), 219 u. 251 Cab. u. Liebe (Tadel), 240 Stuart; 243; 260, 271 Jungfr., 286 Wallenst., 288; 294 Spaziergang, Glocke; (309 Stuart); 325 Jungfr., Räuber (Tadel); 341, 344, 365, (395), 409; 449, 467; 468 Einwirkung auf H, Spazierg., 473 Wallenst.Lager (gelobt), 474; 553 Glocke. Nachlese Br. 93, 274, 323 u. a.

Kleist I, 101 Homburg, 103 Novellen, 107 Schroffensteiner rc., 155 Novellen; 159; 241 V. a. St. Domingo. II, 46; 130 u. 280 Käthchen; 210, 281, 310; 466 Kl.'s falsche Plastik (!).

Antike Litteratur: H o m e r I, 42, 264; II, (51), 79, 283, 480, 517. Nachlese Br. 294. Vgl. Bd. 6, 348, 352, 365. P i n d a r Nachl. Br. 293 (scherzhaft). A e s c h y l u s II, 150, 331; vgl. 6, 253, Z. 4.[3] S o p h o k l e s I, 89 Öd. auf Col.; 223; 249 Ajas, Öd.; II, 81 u. 99 ff. Antigone; 331. E u r i p i d e s I, 237. — Vgl. noch I, 252:

---

neueren Dramatik sind vorangestellt, da sie für H. zumeist in Betracht kommen. — Daß ich die je zu einem Schriftsteller gehörigen Tgb.-Stellen nach der Reihenfolge des Tgb. (nicht noch einmal nach den Werken rubriciert) aufführe, geschah, um H.'s Beschäftigung mit den Einzelnen historisch nachzuweisen; so wird veranschaulicht, in welchen Lebensperioden er sie mehr oder weniger studierte. Das in Klammern Gesetzte soll dadurch als belanglos bezeichnet werden. Die Philosophen rc. sind nicht besonders rubriciert, da ihrer nur wenige sind.

1. Vgl. das Epigr. „Goethes Biographie" 6, 351.

2. Tgb. II, 383 erörtert er einen Widerspruch im „Nathan". Er schreibt dann: „Mignon Carlos". Gemeint sind seine Ausführungen über ähnliche Widersprüche in diesen Dichtungen (s. I, 216.)

3. Gedichte 6, 452: „Aeschylos . ., der der Prinzessin von Troja Bilder vom Stier und der Kuh legt in den sittigen Mund." Gemeint ist natürlich Kassandra in Äschyl. Agamemnon, die V. 1125 (Dindorf) ruft: *ἄπεχε τᾶς βοὸς τὸν ταῦρον*. Vgl. S. 358: Moderne Analyse des Agamemnon: „Klytämnestra erfand die Telegraphen rc;" nicht ganz korrekt: Er meint das Feuersignal bei der Eroberung Trojas. (Äsch. Agam.), von dem Klyt. nur berichtet (V. 281 ff.). — Man wird übr. hier an Kleists sarkastische Penthesilea-Epigramme erinnert.

Chor d. griech. Trag., II, 276 u. 435 griech. Stücke; Nachl. Nr. 294 gr. Tragiker. (Tgb. I, 101: Kunst d. Griechen). Aristophanes I, 300f. II, 149; 250 Vögel. Vgl. I, 247: antike Kom. Platon: I, 109 Republ., 260 Phädrus, Symposion (s. o. S. 13, Anm. 4); 301; II, 188 (u. 47). Aristoteles II, 157 (Poetik). Terenz II, 569 („Eunuch"); Horaz II, 51 f. vgl. Bd. 5, 120, 1; 6, 457. Tacitus I, 101, 223.

Ital. u. spanische: Dante I, 42, 222; II, 114. Ariost II, 149. Tasso I, 285. Cervantes I, 97. Lope II, 194. Calderon I, 77; II, 120, 220.

Französische: Corneille II, 424, 546, 563; Racine II, 83 Phädra, 424, 563. Molière II, 65 f. (Denkmal). J. J. Rousseau I, 49 N. Heloise; 126 271. Ponsard II, 252 Lucretia. Delavigne II, 53. V. Hugo II, 563 Dramen; (53). George Sand I, 289. Dumas II, 553.

Neuere englische: Byron I, 8, 244, 291. II, 152 (Werke), 423; vgl. Bd. 6, 448. Th. Moore I, 160. Scott I, 88, 154 f., 305. Carlyle II, 542. Bulwer I, 241 (Cooper I, 154).

Deutsche Litteratur des 18. Jahrhunderts: Klopstock I, 54 Messias; 279. II, 112, 175, 417, 428, 435.[2] Wieland I, 95; 218. II, 117 Oberon ꝛc. II, 287 Euthanasia. Hamann I, 57. Herder (nur flüchtig): I, 30, 48, 57, 213. Kant I, 237 Anthropologie, 209 physik. Aufs.; 212, 220, 252. Thümmel I, 213. Voß I, 292, II, 417. Bürger I, 271 f.[3] (Tadel). Hölty I, 279. Möser I, 305 (II, 305). Lichtenberg I, 55; II, 51. Lenz I, 138 f. (Soldaten, Hofmeister.) Maler Müller I, 108 (Idyllen), 140 f. (Genov.) Musäus I, 56. Seume I, 52. Heinse II, 252. Jacobi II, 114 (Woldemar). Iffland II, 201; 345; 519 (mit Kotzebue).

Romantische Periode; junges Deutschland; Neuere: Hölderlin I, 242 Hyperion. Jean Paul I, 30, 34; 36 Citat; 42; 57 Siebenkäs, Titan; 117 Flegeljahre, 132 Katzenberger. II, 158 Citat; 179, 180,

---

1. H., in heller Entzückung über Platons Genie, citiert hier deutsch einige Stellen aus Ph. und Symp. Die Vergleichung ergiebt, daß er sich eng an das Original hält und der Schleiermacherschen Uebersetzung nicht folgt.

Von fern erinnert an Platon Tgb. II, 184: Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit ist der fortbrennende Schmerz der Wunde, die entstand, als wir vom All losgerissen wurden, um als Polypenglieder ein Einzel-Dasein zu führen.

Zu der Tgb.-Stelle (, 421) von den „Urbildern, die allem Zeitlichen zugrunde liegen" (s. S. 13, Anm. 4) vgl. noch 6, 246, V. 155; „das ungeschaff'ne Urbild alles Seins" habe Thorwaldsen „aus dem spröden Schoß des Steins erlöst". (Beiläufig vgl. Platen, Ode 15, an Goethe: ihm selbst sei es verliehen, „tonreicher Brust-Urbilder an Licht zu zieh'n).

2. s. noch Bd. 6, 349: Brockes u. Geßner.

3. In einem Sonett (6, 326) spricht H. von der „gold'nen Frühe", wie Bürger gleichfalls in einem Sonett homerisierend singt: Wenn die gold'ne Frühe neu geboren.

201; 482 (ein Vorschlag), 491, 542. Tieck I, 92 f.; 105 Sternbald; 117, 121 f., 141 Genov.; 144 ff. Zerbino; 150, 167, 200, 210, 218, 258. II, 205; 207 Novellen; 351, 370, 371. Vgl. Bd. 6, 350 u. 369. Fr. Schlegel I, 100. Novalis I, 178. Solger I, 83 f. Steffens I, 123, 132, 179, 246; II, 292. Görres I, 183, 220; II, 182; 285 (Christl. Mystik). Körner I, 17, 179. II, 46. Hoffmann I, 255 (Elixiere), II, 34 (Serapionsbr.) Rahel I, 115 f. 121. Varnhagen I, 133. II, 514. Platen I, 24; 155 (Ged.), 292; 300. II, 417 Hymnen.[1] Immermann I, 319 f. Alexis; II, 348. Rückert I, 34 f., 41, 42, 142. Waiblinger I, 189. Chamisso I, 189. Uhland I, 19 (Wirkung auf H.), 57, 95, 117, 159, 170 u. 199 f. (Dramen); 285; II, 451; 517 (Tod). Kerner I, 169 (Reiseschatten) Schwab I, 117. Grillparzer II, 240 Tr. ein Leben; 393; 499 (über H.); 543. Grabbe I, 69 Napol., 183 (ebd. Büchner, Danton); II, 376 Nap., II, 189 u. 517 D. Juan u. Faust; 491; Hegel (stets getadelt) II, 81, 91, 118, 178 (Stil), 247, 355.[2] L. Feuerbach II, 232. — Heine I, 97, 253. II, 7 f., 489, 519, 560 f., Börne I, 20, II, 556; Laube II, 263 (Monald.), 341 u. 344 Karlsschüler; (543). Mundt I, 161 (ebd. Charl. Stieglitz). Wienbarg I, 295. Gutzkow (H. verhaßt) I, 162 ff. (Nero 2c.), 169 f., 171 Wally; 182 u. 187 R. Savage, 202 Werner; 214 Saul. II, 198—201 (Hauptstelle); 199 Seraphine; (208), 296 Urb. d. Tartuffe; 376; 525 Zaub. v. Rom. II, 208. Mosen II), 285. Freiligrath I, 160 (II, 555 f.). Lenau II, 114 Halm II, 2 (S. d. Wildnis), 243, 541. Geibel II, 433 (Tadel.), 568. Alfr. Meißner II, 376. W. Jordan II, 419.

Nachträglich sei noch erwähnt, daß II, 232 von Leibniz, II, 459 von der Volkspoesie die Rede ist. II, 553 werden Hubers Urteile über Klopstock, Goethe (auch die N. Tochter) und H. v. Kleist besprochen. Erwähnt wird u. a. noch Hammer II, 441, Gervinus II, 347, 420, Dahlmann II, 296, Houwald („das Bild") II, 556, Castelli II,

1. Zu S. 21 („Märchen") muß ich bemerken, daß H. speziell Platens aristophanische Dichtung ablehnt (Tgb. I, 300).

2. An Hegels Ausspruch, die Tiere seien der Schmerz Gottes, erinnern von fern folgende Stellen (die auch als Nachtrag zu den Wiederholungen gleicher Motive gelten mögen): Tgb. II, 239: „Die Natur hat den Pflanzen- und Tierschmerz unmittelbar." II, 143: „Ein gequältes Tier ist Schmerz, es leidet nicht bloß Schmerz". Epigr. „Urgeheimnis" 6, 376: „Wie der Schmerz entsteht? Nicht anders mein Freund, als das Leben . . so ist auch der Mensch, fürcht' ich, ein Schmerz nur in Gott." Vgl. noch Tgb. I, 133: „Man hält den Schmerz immer für einen Angriff aufs Leben . . dies ist ein Irrtum: er selbst ist Leben, er will leben." Verwandt ist auch II, 239: „Die Menschen sind in Gott, was die Einzelgedanken im Menschen. Die Pflanze leidet daran nicht Tier zu sein." Irre ich nicht, so fand ich in den Tgb. noch einen verwandten Ausspruch, dem Hegel'schen noch ähnlicher; ich konnte ihn trotz eifrigen Suchens nicht mehr ermitteln.

339, Simrock II, 211, Vischer II, 264, Gregorovius II, 556 f. Benzel-Sternau I, 57, Hettner II, 478 ꝛc. Diejenigen, die mit H. in geschäftl. Verkehr oder in Korrespondenz stunden, wie Ruge (II, 232, 257, 285 ꝛc. ꝛc.), Kühne (II, 225, 232, 254 ꝛc. ꝛc.), Kuh II, 479 ꝛc., u. a., habe ich meist beiseite gelassen.[1]

---

1. Im Febr. d. J. wurde mir mündlich mitgeteilt, daß Werner eine neue Ausgabe der Tgb. mit vollst. Register angekündigt habe. Die Nachricht traf mich also, nachdem mein Register fertig gestellt war.

Noch eins: Während der Korrektur hörte ich, daß eine Monographie über H's Epigramme angekündigt sei, konnte aber den Verfasser nicht ausfindig machen. Ich gebe, da ich es mit der Respektierung des geistigen Eigentums sehr ernst nehme, folgende Erklärung ab, die ich auch in feierlicherer Weise zu wiederholen bereit bin: Den Namen des Verf. brachte ich erst am 20. Febr. 1903 in Erfahrung, an dem ich die erste und einzige mir bekannte Besprechung dieser Schrift kennen lernte, nämlich die in Fleckeisens Jahrbüchern (Heft vom 6. Febr. 1903) erschienene. Es handelt sich um B. Patzak: Fr. Hebbels Epigramme (Munckers Forschungen XIX). Ich habe diese Arbeit niemals zu Gesicht bekommen und weiß absolut nichts weiter von ihr, als was in jenem kurzen Referat steht. Es könnte sich wohl auch nur um wenige geringe Punkte der Uebereinstimmung handeln. Somit versichere ich noch einmal aufs Nachdrücklichste, daß ich weder Patzaks Schrift noch Werners 7. Bd. auch nur das Geringste verdanke.

Berichtigungen.

(Wo nicht vermerkt ist: „Anm.“, gelten die Zeilenzahlen immer dem Text, wo es also heißt „v. u.“, zähle man von der untersten Zeile des Textes [nicht der Anm.] an.) — S. 1, Z. 19 f. vor „wie“ und hinter „wog“ streiche die Anführungsstriche; Z. 28 lies: den reichen Garten; Z. 30 lies: aus fremdem Anger; Z. 31 lies: Deutschen. statt deutschen — S. 2, Z. 8 lies: nicht; Anm. 4 Schluß (auf S. 3) statt denkbarer lies: dankbarer. — S. 3, Anm. 2: hinter könnt' ich's streiche das Komma. — S. 5, Z. 2 v. u. statt sein 2c. lies: ein Brautbette. — S. 7, Anm. 2: vor „Vgl.“ fehlt die Klammer. — S. 8, Z. 20 lies: ist's nicht. — S. 9, Z. 10 v. u. statt treten lies: traten. — S. 11, Anm. 2 lies: Karikatur. — S. 12, Anm. 4 Schluß (auf S. 13): vor „man beachte“ fehlt das Zeichen: “, hinter dem gesperrten Wort „abwaschen“ streiche dasselbe Zeichen; ebd. statt Schmipf lies: Schimpf. — S. 14, Z. 17 statt sog lies: zog. — S. 15, Z. 11 lies: Strafe? — S. 16, Z. 8 lies: engt's, Z. 21 lies: Verstandesmäßige. — S. 30, Z. 4 v. u. statt muß danken lies: mißkennen. — S. 32, Anm. 1 lies: Platen, Prolog an Goethe. — S. 33, Anm. 2 lies: Blatternarbige. — S. 34, Z. 19 lies: Matteo; S. 34 fehlen einige Anführungsstriche bei Dramentiteln. — S. 35, Anm. 3 lies: Frau Rittmeisterin Marloff. — S. 38, Anm. 1, Z. 10 lies: Spiegel . . Sie. — S. 41, Anm. 2, Z. 3 lies: Nov. 1859. — S. 42, Z. 8 v. u. statt 117 u. lies: 118 ob. — S. 45, Z. 9 v. u. lies: ein Liebhaber. — S. 47, Anm. 1, Z. 6 lies: 2c. 2c.); — S. 48, Z. 7 statt Armut lies: Anmut; ebd. Anm. 1, Z. 20 statt Dir lies: dir; Anm. 2, Z. 1 lies: Tgb. I, 182. — S. 50, Z. 21 und 32 lies: Platens. — S. 53, Anm. 1, Z. 10 lies: Deutsche und Russen. — S. 56, Z. 4 Schluß fehlt die Noten-Ziffer für Anm. 1; ebd. Anm. 1, Z. 9 lies: II, 421.

Zu S. 31: Die Citate aus Genov. und Homburg sind nicht eben die bezeichnendsten, da das Participium hier wohl den gerichtlichen Curialstil andeuten soll. — Bei den Namen ist wohl mehr als billig Beeinflussung angenommen worden.

Zur Ergänzung: Zu S. 37: Tgb. II, 287: „Von den beiden Gründen, wegen deren Cäsar eine Lorbeerkrone trug, geht mir jeder ab: ich habe die Welt noch nicht gewonnen und mein Haar noch nicht verloren.“ Vgl. Bd. 6, 447 „Lorbeer und Perrücke“ (auch S. 332: das Capitol. Goethe, Elegie Herm. und Dor.: Kränzte doch Cäsar selbst nur aus Bedürfnis das Haupt). — Zu S. 42 u.: Tgb. II, 282 schreibt Hebbel: [Nal. und] Dajamanti statt: Damajanti). — Zu S. 52, Z. 5 f. (daß ein Ueberfluß nötig ist 2c.): trotz großer Unterschiede vgl. auch Lear II, 4 (Sh. dram. Werke, ed. Brandl, IV, 60, 35 ff.). — Zu S. 56, Z. 15: Sterne I, 42.

Zu S. 45: Holof. (I, S. 56): „Du hast gekundschaftet? Wie steht es in der Stadt?“ Hauptmann: „Es ist als ob sich alle darin selbst begraben hätten. Die [Wächter] sind, wie aus dem Grabe emporgestiegen“ 2c. Vgl. Egmont W. A. 8, 257, 21 ff. u. 256, 1 ff.

Zu S. 50: Große Aehnlichkeit mit der „Odaliske“ (s. o.) zeigt „Judith“ S. 58 f. (der Weinbecher; der Kämmerer wird vom Helden getötet, weil r nach der Schönen Gelüsten trägt, 2c.).

Herausgegeben am 9. März 1903.

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
XXV.

GERMANISCHE ABTEILUNG No. 12.

861

Die ästhetischen Tendenzen Harsdoerffers.

Von

Dr. Albert Krapp.

BERLIN.
Verlag von E. Ebering.
1903.

Schon öfters ist darauf hingewiesen, dass die Nürnberger Dichter des Pegnitzordens in mancher Hinsicht als Vorläufer von B. H. Brockes gelten können, vor allem in der Art ihrer Naturbetrachtung, und wenn Gervinus als Errungenschaft des Hamburgers die „Emanzipation der Sinne" preist, so sind hier in aller Deutlichkeit schon ähnliche Neigungen zu spüren. Freilich trat die Natur und die Freude, die sie den Sinnen gibt, nicht so stark und einheitlich auf. Brockes, gleich seinem Freund Reimarus nur äusserlich mit der gläubigen Kirche verbunden, sah in ihr „die allererste, herrlichste und sicherste Offenbarung Gottes". Er verstand den Naturgenuss sinnend auszukosten, und sein ländliches Ritzebüttel bot ihm vielfache Erquickung. Die Nürnberger Freunde liebten es, auf der in die Pegnitz hervorragenden Halbinsel des Poetenwäldchens zusammenzukommen, bis der Besitzer ihnen dies Vergnügen sperrte. Gras, Blumen, ein fliessender Bach und Vogelgesang waren der beliebteste Gegenstand ihrer „Lustgedichte". Später gründete man als eigenes Besitztum den noch heutigen Tags wohlbekannten Irrhain zu

---

Ausser Tittmanns Nürnberger Dichterschule von 1847 ist H. bisher hauptsächlich von Borinski, Poetik der Renaissance, behandelt und von Bischoff, Festschr. d. Pegn. Ordens 1894, der die genannte Bibliographie nebst viel Biographischem giebt. Andere Abhandlungen, wie die kritiklos den Trichter ausschreibende Diss. von Popp. „Aber d. Begriff d. Dramas i. d. deutschen Poetiken d. 17. Jahrh.", sind kaum zu verwenden.

einer Zeit, als der Orden herangewachsen war und seinen Einfluss auf das Stadtregiment ausübte. Damals aber hatte er schon jede literarische Bedeutung verloren; der vergrösserte und geschlossene Orden gilt weniger als der anfängliche, nur aus wenigen Gliedern bestehende Freundschaftsbund. Harsdoerffer und Clajus, die beiden Freunde, wie das „Pegnesische Schäfergedicht" sie vorstellte, waren die Seele des Bundes, der über das Halbdutzend Mitglieder kaum herausging. Rist hatte sein eigenes Zentrum, und Birken trat als bestimmter Charakter erst nach H's. Tode auf. Die wichtige Epoche endet eigentlich mit dem Jahre 1650. Clajus verstummte und nahm zugleich einen anderen Wohnsitz. H. wurde immer mehr ein schreibfertiger Kompilator, von dessen späteren Werken nur noch der 3. Teil des Trichters sich interessant erweisen kann. Was für literarhistorische Verwertung in den beiden sehr dürren Bänden der Sonntagsandachten noch geeignet ist, stammt aus früherer Zeit. Denn H. verschmähte es nicht, auch sich selbst auszuschreiben, wie er zahllose andere Verfasser, euphemistisch gesagt, „zu beliebtem Nutzen" wiederholte. Clajus war der arme und frommeTheologe, der die Heilsgeschichte und ihren göttlichen Träger in schwärmerischen Schilderungen pries, bis der Born plötzlich versiegte. H., aus reichem Geschlecht, hatte früh in eigener Anschauung die romanische Kultur kennen lernen und durch ausgiebig genossenen Unterricht den Grund zu seiner umfangreichen Belesenheit legen können. Persönliche Beziehungen verknüpften ihn dann mit den vornehmsten Mitgliedern der italienischen Akademien, und andererseits mit den „gutgesinnten" Männern Deutschlands. Seinen Zeitgenossen galt er als der eigentliche Vertreter der Nürnberger Kunst, obwohl er sich weniger als Clajus gestimmt fühlte, rein dichtend

zu produzieren. Sein Interesse galt dem Roh-Stofflichen der Erzählung in besonderem Masse, und dies in nur referierender Weise, ohne Eigenes bieten zu können. Oder er bearbeitete Bücher zur Belehrung, ebenso gut über Physik als über den besten Briefstil handelnd, ohne strenge Wahl ausschreibend; so auch, wenn es galt, Regeln der Dichtkunst zu geben. Oft unter dem Drucke seiner Belesenheit, oft auf fremde Autorität hin, holte er hervor, was ihm an dem Orte gerade zu passen schien, ohne die Verbindlichkeit zu prüfen. In dieser Hinsicht verdient der poetische Trichter seinen schlechten Ruf. Nicht als ob er in einer plumpen Popularisierungstendenz geschrieben wäre, den Namen hat H. bald selbst hinterdrein verabscheut, wie dies Borinski klar auseinandersetzt. Mangelnde Kritik bei Aufnahme der Regeln paart sich mit der Unfähigkeit, zu disponieren. Der Inhalt müsste gesäubert und neu geordnet werden, selbst wenn man im Sinne des Trichters reden wollte. Und so herrscht Kritiklosigkeit auch in H's bekanntem grossen Magazin, den Frauenzimmergesprächspielen. Neben der stofflichen Wiedergabe aus den vielen Novellensammlungen wollen sie Unterricht über die verschiedensten Gebiete und Raum für beiläufige oder systematische Aeusserungen geben, die ihm für das Wesen der Künste bemerkenswert erschienen, und schliesslich bilden sie den Unterschlupf für seine Dichtungen. Er war nicht der erste, der solche Gesprächspiele zusammenstellte. Da seine Vorbilder an Zahl bedeutend waren, überbot er sie an Reichhaltigkeit. Zwei Momente bestimmen diese Gattung, die gesellige Unterhaltung und die geordnete Behandlung des Gegenstandes zur Erlernung oder zur Uebung. Die eleganten Dialoge der Humanisten fallen hier fort; sie dienen höheren Zwecken wie ihre klassischen Vorbilder. Doch näher

liegen immerhin die Uebungen des römischen Gastmahls, wo dem Verfehler der Antwort die salsa potio drohte, oder der griechische Brauch, der dem Auflöser des Rätsels die besten Bissen sicherte. Und man vermutet, dass auch schon die Schulmeister des alten Rom Unterhaltungen zusammenstellten, um dem Zögling Wortgebrauch und Grammatik einzuprägen, dasselbe Mittel, das reichlich angewendet wurde, als es in Deutschland galt, dem jungen Studenten vor allem den ungehinderten Gebrauch der lateinischen Sprache zu verschaffen. Der Beanus erfuhr zugleich, wie er mit den verschiedenen Graduierten der Universität zu verkehren habe und wie er sich zum Studenten entwickeln könne, der den Büchern und allen Bräuchen gerecht sei, während sich ihm die für den Umgang notwendigen Redewendungen darboten. Denn jedes deutsche Wort wurde mit einer Geldstrafe belegt. Für minder elementaren Unterricht wurde der Dialog reichlich in Italien verwertet. Sei es dort Niccolo Niccoli, der als zweiter Sokrates den Geist der besten Jugend zu schärfen suchte, sei es wenn der Verfasser des Cortegiano in seinem Gespräch ein erzieherisches Ideal verbreitete, das über die Jahre der Jugend hinausging. Aber den älteren kraftvollen und lodernden Generationen folgte eine leicht bewegte höfische Gesellschaft; sie wünschte ihre Geselligkeit durch spielende Veranstaltungen zu beleben, nichtige Gegenstände in oberflächlicher Unterhaltung zu berühren, wobei Anforderungen nur an Aufmerksamkeit und schnellen Witz gestellt wurden. Ringhieri's Cento Giuochi ersetzten das Paradiso degli Alberti, fanden Beifall und Nachahmer, wie Bargagli oder Assarini. Man gab Spiele, die nur für den galanten Verkehr berechnet waren, also vor allem Rücksicht auf die Damen nehmen mussten. Doch bestand bei

den Frauen ein gewisser Wetteifer mit der männlichen Bildung, so dass auf ihre Teilnahme grosses Gewicht gelegt ward, als die Senesische Akademie, die wie die anderen schulgemässe Rede und geschickte Conversation pflegte, ein Mustergesprächbuch herausgab. Auch die französische Gesellschaft lernte das jeu de conversation kennen, und als H. seine Gesprächspiele kompilierte, konnte er ausser den zahlreichen italienischen Mustern auch die Maison des jeux benützen. In Frauengesellschaft wird ein Gespräch unter Androhung von Pfändern aufgegeben: hierin erblickt H. das Wesen des Gesprächspiels. Der Gegenstand muss sorgfältig gewählt werden, damit das Frauenzimmer mitreden kann und darf, andererseits aber die Behandlung nicht zu leicht sei, dem Motto gemäss: „Es nutzet und behagt", „Mit Verstand kurzweilige Reden zu führen," werden alle Gebiete herangezogen und „spielsweise" auseinandergezerrt. Fühlen sich die Teilnehmer geschickt genug, so treten noch Erschwerungen hinzu, die etwa in dem Verbote eines bestimmten Buchstabens bestehen. Man hat sich gewöhnt, H. kurzweg als den „Spielenden" zu charakterisieren, obwohl er diesen Namen nur aus äusserlichen Gründen erhielt, kurzweg von dem Titel des Werkes, das ihn zur Aufnahme in die fruchtbringende Gesellschaft empfahl. Und wenn er dann eine Rede vom Spiel schrieb, so folgte er nur dem Brauche der italienischen Akademien, wo Name und Emblem in hin und her gewandter Rhetorik erklärt werden mussten. Zudem, wenn in einem Bunde patriotischer Männer jeder einen Namen erhält, ist es nicht für gewöhnlich so, dass er zwischen seinem Namen und seinem Tun irgend eine Verbindung herzustellen sucht?

Dennoch ist von dem eigentlichen Spieltrieb, den unser grosser Aesthetiker später theoretisch begründet

hat, bei H. schon etwas zu spüren. „Alle Sachen, so ohne Mühe und Arbeit, aus sonderem Belieben herfliessen, werden Spiele und Spielen genannt.“[1] „Noch weniger ist des Spielenden Vorsatz, mit diesen Spielen grosses Gelt zu gewinnen, weil er gleichsam mit sich selbsten spielt und seine Lust mit grosser Bemühung erkaufen muss.“[2] Ein gewisser Spieltrieb ist ihm eigen. Er spielt gern mit den Wörtern, ihren Sinn im Handumdrehen verschiebend; das Gedicht, in dem er bemüht ist, durch alle Zeilen das Wort Spiel anzuwenden, zeigt es am deutlichsten[3]. Doch gerade das Wesentlichste der Schillerschen Theorie, dass sich Sachtrieb und Formtrieb vermählen sollen, fehlt bei ihm auffallend genug. Die lebhafte Neigung zum Stofflichen, die er besitzt, und andererseits die zum rein Formalen, treten stets gesondert auf. Die Kraft, sie zu verbinden, fehlt. Hier die Vorliebe für ältere Novellen und „neulich beschehene Historien“, mögen sie in Worten oder auf einem Wandteppich dargestellt sein, wobei die Darstellungsart keine Rolle spielt — dort romanische Verskünste, denen der Inhalt fehlt. Das „forma dat esse rei“ bei Erörterung der Form der Gesprächspiele hat nur den Wert eines beiläufigen Citates.

Unsere Untersuchung hat sich also davor zu hüten, alles über die Künste Vorgebrachte ernst und für H. verbindlich zu nehmen. Die vielen abgeschriebenen Gattungslehren und Vorschriften gelten garnicht. Borinski hat diese Widersprüche mit der eigenen Geschmacksmanie schon richtig betont. Opitz, den H. wegen seines geringen Erfindungsvermögens niedrig einschätzt, und

1. IV, N 449. Römische Ziffern ohne Zusatz verweisen immer auf die betreffenden Bände der Gesprächsp.

2. VIII. Vorr.

3. VIII Klingreimen an den Spielliebenden Leser.

den er auch nur als den allerersten Anfang einer neuen Kunstzeit ansieht, heisst bei ihm nichtsdestoweniger der „Selig Gekrönte." Nicht nach Regeln der Poetik müssen wir H. betrachten, sondern nach Wahrnehmungsgebieten, die als solche eine elementare Aesthetik geben. Dabei zeigt sich, dass er mehr als einmal mit besonderer Liebe betont, was ihm wirklich am Herzen liegt, in einer Weise, die sich von dem sonstigen nackten Citieren abhebt. Die andern als aesthetischen Momente seiner Kunstbetrachtung werden hierbei als Trübungen und Störungen auftreten.

Ich stelle zunächst zusammen, was mir von Einwirkungen H.'s auf die spätere Generation bekannt ist. Mit Zeitgenossen, so mit Rist, der ihn mit weit stärkeren Lobgedichten beehrte, als sonst üblich, und mit Moscherosch [4], pflegte er regen Gedankenaustausch. Rist's Monatsgespräche sind durch die Gesprächspiele beeinflusst. Balthasar Schupp ermahnt in den „Lehrreichen Schriften" seinen Sohn, er möge seine „recreation" in solchen Spielen suchen, wie H. sie aufbringe, der mehr ausgerichtet habe als ein ganzes Regiment Schulfüchse. [5] Und so geht der spätere Göttinger Pädagoge Tolle in seinen allegorischen Dramen auch von H. aus. [6]

Der junge Hofmannswaldau liest mit Eifer H.'s Gedichte, bevor er mit eigenen Produktionen hervortritt. Er schreibt ihm September 1649 einen enthusiastischen Brief: „Dieweil ich in den sogenandten Gesprächspilen etwas dergleichen gefunden, so mir im Deutschen für diesem niemals für augen kommen, indem ein grosses teihl desjenigen, was bei den ausländern in Wissenschaft und künsten, sinnreich, anmutig und möglich

4. Reifferscheid, Quellen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland während des 17. Jahrh., Brief Nro. 518 u. 520.

5. Bischoff, p. 120.

6. Vergl. Koellner Diss. Göttingen 1894.

zu finden, nunmehr in einem kurzen begrife unserem vaterlande mittgeteiit worden". Und er benutzt diese Gelegenheit, um ihm seine ersten Versuche zu unterbreiten. „Die Reimkunst betrefende so habe ich gleichfahls einen kleinen Versuch gethan" [7]. Hofmannswaldau wurde der erste Vertreter der Schwulstschule. Quirinus Kuhlmann, dieser wirre Glaubenswanderer, der zu Moskau verbrannt wurde, nachdem er vor Papst und Sultan gestanden hatte, um sie zu seinem „Kuhlmannstum" zu bekehren, hat sicher von dem Nürnberger Kreise frühe Anregungen erhalten. Seine ersten Schriften verraten schon im Titel eine grosse Aehnlichkeit mit Schriften H.'s und Dilherrs, trotzdem er 50 Jahre jünger war als diese. Birken, den H. protegiert hatte, war sein Gönner. Bei den ekstatischen Versen, die so viel Unsinn neben Schönheit enthalten, fällt uns die Art der Nürnberger ein: „Den dort di Krone sol der Lebens-krone krönen, Mit derer Kron umkrönt di Gottgekrönte Schaar, da hier di Kron umkrönt, so Kron- und Thronreich war, Der muss die Kronen-Kron, di Beten krönt, entlehnen".[8] H. erteilt er das allergrösste Lob. In der „Tugendblume" nennt er die Gesprächspiele einen Blumengarten, im „Geschichtsherold" widmet er ihm eine Lobrede. „Hast du nicht auch disem Fürsten folge geleistet, o du Fürst Teutscher Wolredenheit deiner Zeit Georg Philipp Harsdoerffer!" Wie er sich an den Pietismus Dilherrs anschloss, so galt ihm H.'s Sprache als Muster. H. schrieb 1653 das erste deutsche Aerarium poeticum in „Lob und Prob teutscher Wolredenheit". Im nächsten Jahre folgte Tscherning mit seiner Schatzkammer, die aber auf H.

---

7. Mitgeteilt von Ettlinger in der Ztschr. f. vergl. Literaturg. N. F. 4 samt H.'s überaus liebenswürdiger Antwort, wie er auch Gesp. VI, Zugabe 61 sagt: „C. H. ein vornehmer Teutscher Poet."

8. Himmlische Libesküsse p. 52.

keine Rücksicht nimmt.[9] Jedoch in den 60er Jahren, also als die sog. Schwulstschulen herrschen, ist der Einfluss der. H.'schen Sammlung stark zu spüren. Solche poetische Hilfsmittel erschienen damals zahlreich. Am umfangreichsten und verbreitetsten war Treuers „Deutscher Dädalus" von 1660[10], dem an Reichhaltigkeit die Sammlung von Lob und Prob kaum zu vergleichen ist, so wohl was die Zahl der Artikel als auch die Fülle der Ausdrücke anbelangt. Doch ist unverkennbar, dass sowohl äusserlich als auch stilistisch ganz die Weise weiter geführt wird, die H. aufbrachte. Für Abendröte wird angegeben: „Di Saffrangelbe Purpurhelle, buntbemahlte, rothgefärbte, Liechtervolle, Farbenvolle, durch und durch mit Licht gefärbte, umb und umb gefeuerte, Feuervolle, Flammenvolle, rothe Roethe". So viel Epitheta hat freilich H. nicht, er sucht ganze Sätze zu geben. Doch wenn Treuer vom Aal sagt: „der schlüpfrige, gleichgeschlangte, Schlangengleiche, walzige, glatte, schuppenlose, schlüpferig-schnelle", so sehen wir, dass H.'s Art nur fortgeführt wird, der sagt: der Aal ist schlüpferig, glittschend, glatt, flüchtig, windet und zwinget sich durch die Faust, dringt durch den dichten Sand". Der „Jüngst-Erbaute Hoch-Teutsche Parnass" von Gottfried von Peschwitz dagegen schreibt die Artikel H.s Wort für Wort ab[11] und erweitert sie nur etwas durch Citate aus Opitz und andern Dichtern. Auch Haugwitzens Prodomus Poeticus kennt und schätzt H.

---

9. Goedeke setzt eine Ausgabe für 1654 an. Bekannnt ist wohl nur die von 1658, die keine Merkmale einer zweiten Ausgabe trägt.

10. Goedeke kennt nur die Ausgabe von 1675. Franck A. D. B. gibt eine für 1660 an. Dass vor 1662 eine vorhanden gewesen sein muss, geht aus dem Freinsheimschen Widmungsgedicht in Bergmanns Aerarium von 1662 hervor.

11. Jena 1663.

Kindermanns „Deutscher Poet“ von 1664 zeigt ein eifriges Studium des Trichters. Gottfried Wilhelm Sacer lässt seine „Nützlichen Erinnerungen wegen der Deutschen Poeterey“ [12] aus „Herrn Opitzens, Herrn Harsdoerffers, Herrn Ristens, Herrn Tschernings, Herrn Schottels und anderer vornehmer Poeten Anmerckungen erwachsen“, und p. 58 wiederholt er wörtlich: „Ein Poet muss (dass ich mich des Herrn H.s Worte gebrauchen mag) so wol eine schwartze Kohle aus der Höllen gleichsam zu entlehnen wissen, die abscheulichen Mord-Greuel eines bejammerten Zustandes auffzureisen; als eine Feder aus der Liebe Flügel zu borgen, die herzbeherrschende Süssigkeit einer anmuthigen Entzuckung zu entwerffen“. Sacer ist der Satiriker, der als der wahrscheinliche Verfasser des „Reime dich, oder ich fresse dich“ [13] die Plattheit der zurückgebliebenen Zeitgenossen geisselt. Caspar von Stieler, dem nach Kösters Untersuchung die „Geharnschte Venus“ gehört, kennt 1680 H. sehr wohl. [14] So blieb H. infolge der Wirkung der Schwulstschule in Geltung, freilich wurde er früher abgetan als diese. Als Neukirch 1695 seine Sammlung begann, nannte er vor dem Dreigestirn Hofmannswaldau, Lohenstein und Gryphius nur Tscherning, Dach, Fleming ausser dem grossen Opitz. Wernicke verfolgte die Nürnberger, insbesondere H., von Anfang an mit seinem Spott, während er zunächst Hofmannswaldau und Lohenstein als Grössen noch achtete.

„Den Teutschen Pegasus setzt Opitz erst in Lauf Und Gryph verbesserte, was an ihm wurd getadelt; Hernach trat Lohenstein und Hofmannswaldau auf, Die

---

12. Alten-Stettin 1661.
13. Northausen 1673.
14. Willmut Vorrede.

unsre Dichter-Kunst wie ihren Nahm geadelt. Die setzten Zier und Pracht zu jenes Eigenthum: Der hat den ersten zwar, doch die den grössten Ruhm". [15]

Er nennt Deutschland „Hofmannswaldaus Vaterland" [16]. H. war ihm dagegen von Anfang an der „gewisse Postillenschreiber", der alles von Andern abgeschrieben habe. [17] Seine Klangsucht machte er lächerlich, „das Aug' ein Stirn-Gestirn, die Au die Bühn der Bienen" [18], und ebenso seine Farbenpracht. [19] So eiferte er schon zu einer Zeit, wo die Vorliebe für den Schwulst noch nicht gebrochen war. Erst einige Jahre später begann er diesen für abgetan zu erklären, und suchte in zahlreichen und viel verbreiteten Polemiken eine natürlichere Dichtweise heraufzuführen.

Begriff der Kunst.

Wir wollen den vagen Gedanken ausser Acht lassen, in dem H. der Natur bisweilen die Kunst gegenüber setzt als die Summe alles durch Menschenfleiss Errungenen. Die Kunst stehe höher als die Natur, könne sich aber von dieser nicht emanzipieren. Bei anderer Gelegenheit wird sich zeigen, dass er ein künstliches Produkt dem frischen Erzeugnis der Erde vorzieht. Wir fassen den Begriff der Kunst ins Auge, der es mit der Dichtung zu tun hat. In der modernen Idee des Künstler-

---

15. Ueberschrifte VII, 128.
16. V, 95.
17. I, 4,
18. V, 82.
19. V, 85.

tums steht H. uns schon ziemlich nahe, wenn wir den Künstler als den betrachten, in dessen Gehirn die Visionen auftauchen. „Gleich wie die Poeten ihre Entzuckungen in dem Haupte leiden; also haben selbe Mahler in den Händen“ [1]. „Der Poet handelt von allen und jeden Sachen, die ihm vorkommen, wie der Mahler alles, was er sihet, bildet; ja auch, was er nie gesehen als in seinen sinnreichen Gedanken: Deswegen wird er auch ein Poet und Dichter genennet, dass er nemlich aus dem, was nichts ist, etwas machet“ [2]. Zwischen dem Redner und dem Poeten wird nicht ein Unterschied der Steigerung gemacht, wie Borinski meint, [3] — ebensowenig dass jener praktische Zwecke verfolge, dieser aber nicht, denn wir sehen ja stets, wie gerne H. Nutzzwecke mit einem Gedicht verbindet, sondern er legt den Unterschied in die Persönlichkeit, nicht in die Mittel der Kunst. Die Mittel sind kaum verschieden: „Diesem nach ist die Poeterey und Redkunst mit einander verbrüdert und verschwestert, verbunden und verknüpfet, dass keine sonder die andre gelehret, erlernet, getrieben und geübet werden kan“ [4]. Wohl bedient sich der Redner auch „zuzeiten der poetischen Wortgleichung, und solcher Figuren, welche ihm mit dem Poeten gemein sind. Der Dichter aber führt eine ganz andere Art, indem er gleichsam aus etwas nichts bildet“ [5]. Der eine hat die Art, die Dinge so zu nehmen, und ist ein

---

1. I, 107. Die römischen Ziffern meinen immer die Bände der Gesprächspiele.

2. Trichter p. 3.

3. p. 207. Der Poet unterschiede sich durch überspannte Bildlichkeit. Dagegen Lu. Pr. 101, 108; Trichter 110.

4. L. u. Pr. Vorr. Uebrigens sagt Borinski auch p. 209 „Zum rednerischen Blumenwerk, das die Poesie mit der Rhetorik damals gemeinsam hatte.“

5. Trichter 101. Druckfehler „nichts etwas.“

Rhetor, der andere nimmt die Dinge so und ist ein Dichter. Die Kunst ist weit entfernt von blosser guter Stilistik, selbst wenn man all die einzelnen dichterischen Mittel vortrefflich anzubringen weiss, die beiden, dem Rhetor und dem Poeten gemein sind. „Zum Poeten ist eine natürliche Fähigkeit und gleichsam angeborene Geschicklichkeit von nöhten. Es ist bekant, dass vortreffliche Redner keine gute Poeten, und hinwiederum die Poeten selten gute Redner geben", sagt er in Trichter II, 1 und schliesslich in der Vorrede zu L u. Pr: „Dieses aber ein Gedicht, das Feuer und Geist hat, zu Papier zu setzen, muss von höherer Eingebung herflüssen". Und so sagt er in dem Gedicht, in dem er die Muse zu sich herniedersteigen lässt, um ihn von niederer Tätigkeit abzuhalten: „die der Poeten Geist macht überirdisch brennen, dass sie durch mich entflammt, Wort gleich dem Feuer führen- entzukket ausser sich, beseelen Felsen-Stein, und halten oft der Flut hellschlankes Wallen ein Wann sie des Pövels Hertz mit Donnerreden rühren." [6] Es ist lehrreich, kurz zu vergleichen, wie sich von Scaliger an das Wesen des Dichtertums darstellt, wie es sich durch Abweichen von Scaliger allmählich in unserm Sinne ausbildet. Scaliger kennt keine Vision des Künstlers, die auf geheimnisvollem Wege auftritt. Das Produkt wird nicht als ein plötzlich bestehendes malerisches oder klangliches Gebilde aufgefasst, sondern es beruht nur auf einer Nachahmung der Natur. Kunsttrieb des Menschen ist eine Seite des allgemeineren Nachahmungstriebes, und Erfindung ist Wiederspiegelung der Natur. „Imitationem universae poeseos finem esse". [7] Das Wort „inventio" spielt bei Scaliger keine

---

6. V. 32 ff. VI. Anh.
7. Septem libri Poetici p. 27.

Rolle und ist dort vollständig gemieden, wo es sich um die Erklärung des Dichterischen Prozesses handelt.[8] Der „Erfindung“ würde am ehesten „Idea“ entsprechen, und damit kommen wir auf das Wesen des Unterschiedes. Idea heisst eigentlich Urbild. Ein äusseres Urbild ist gemeint, dass im Geiste des Künstlers einen Abdruck hinterlässt. „Iccirco liber hic Idea est a nobis inscriptus, non iccirco quia cum Platonicis verser in errore, ut putem a rebus ipsis verba natura sua concreata esse: sed quia res ipsae quales quantaeque sunt, talem tantamque non illae, sed nos efficimus orationem“[9]. Also ganz deutlich: Unter dem Eindruck der Dinge, die um uns herum sind, bilden sich die Worte. Wenn er auch nicht so weit geht, wie die auf Plato fussenden Realisten, sondern innerhalb der Scholastik zu der Gruppe der Nominalisten gehört, so spielt doch die Gehirntätigkeit des Dichters nicht die Rolle, dass er von eigenem Erfinden reden möchte. An Stelle des Erfindens kennt er eine Tätigkeit, die mehr Aehnlichkeit mit dem Nachahmen hat. Auch Scaligers „Genius“ ist ein äusseres Werkzeug, das sich nur zeitweise dem Menschen nähert. Wenn die Frage gestellt wird, warum denn jene auf die Nachahmung gegründete dichterische Tätigkeit eintritt, so antwortet Scaliger: Quaecausa est: ut ad scriptionem, aut commentationem nunquam accingamur, nisi ab ipsum Genio invitati: qui nobiscum intus loquitur, neque auditur ostendens divinitatis late patentes campos in animis nostris“[10]. Dieser Genius lädt uns ein und vermittelt die Leitung. Wie sehr Scaliger alle solche Vorgänge grob nach dem Schema der Scholastik nimmt, erhellt aus der Stelle: „quamobrem ab ipsis rebus (sc.

---

8. Es kommt vor z. B. p. 46.
9. p. 201.
10. p. 293.

verba) formam illam accipiunt, qua hoc ipsum sunt quod sunt"[11] Und der Dichter zeichnet sich in seiner Person durch nichts weiter aus, als dass er gewisse accidentelle Eigenschaften haben soll: prudentia, varietas, efficacia, suavitas.[12] Auf Opitz hat aber hier mehr als Scaligersche Ideen Ronsard eingewirkt, der den dichterischen Prozess schon mehr als aus dem Individuum fliessend ansah. „L'Invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer, tant celestes que terrestres, animées ou inanimées, pour après les représenter, descrire et imiter"[13]. Hier steht der Mensch schon allein im Centrum, seine „Imagination" ist die fruchtbare Quelle. Ronsard, der sonst die Gattungen der Alten zu konservieren und fortzupflanzen strebte, macht den Fortschritt in der dichterischen Persönlichkeit, Opitz übernahm diese Stelle fast wörtlich[14], er änderte jedoch imagination in „sinnreiche Fassung" und setzt hinzu: „darvon in seiner Idea Scaliger ausführlich berichtet". Dann geht er sofort zu der „Abteilung" über. Im „Beschluss dieses buches" aber kommt er auf Ovids „est deus in nobis" und auf die göttliche Begeisterung Platos, dem der Dichter ein willenloses Werkzeug war, das in der Erhebung zu den thronenden Göttern seinen menschlichen Leib verloren hatte. Opitz fasst das Wesen des Dichters weniger einheitlich auf als Ronsard, wie er sich schon auf die Maximen verschiedener Persönlichkeiten stützt und unter dem Banne der glänzenden Erscheinung der bewunderten Holländer steht, die, dem

---

11. p. 201.
12. p. 286.
13. ed. Elz. p. 322.
14. p. 19 ed. Braune.

philologischen Studium ergeben, Aristoteles un beobachteten. Dass er „von sinnreichen Einl Erfindungen sein, ein grosses, unverzagtes G· ben, hohe Sachen bey sich erdencken könn· weist wieder mehr auf die blosse Forderu· Geistesgaben hin, die sich mit der Forderur wissen Begeisterung verbindet. Die erst waren ihm Kündiger der Weisheit, die e· heiten kannten und wiedergaben. Vida re als Priester vor Apoll und den Musen; fas er vates für poeta [15]; doch überall suchte er a das antike Kostüm anzulegen. Für die Legeisterung führte dann weiter Buchner das Wort, wiederum auf Ovid und Plato gestützt, sonst kaum Forderungen an den Poeten stellend. Bei H. tritt der anfeuernde Gott zurück, und der Poet beruht auf seiner eigenen Persönlichkeit. Der Poet ist ein Künstler wie der Maler. Wie dem Maler die Finger vor Bildungsdrang beben, so erleidet der Poet seine „Entzuckungen in dem Haubte". Sicher stellte sich H. diese Idee noch nicht so rein dar, wie wir sie möchten. Aber sie tauchte in der beginnenden Neuzeit hier zuerst auf, die Idee des Künstlertums. Die Elemente der Kunst jedoch müssen sorgsam gelernt werden. Erfolg stellt sich nur ein, wenn alle Anlagen vorhanden sind. Demosthenes habe „die natürliche Ungeschicklichkeit durch beharrlichen Fleiss überwunden, welches in der Poeterey schwerlich nachzutun sein solte" [16]. Dass der geborene Poet seine Kunst mit Eifer erlerne, wird ihm ohne Weiteres zugetraut. Das Augenmerk des Lernens wird in erster Reihe nicht sowohl auf grosse allgemeine Bildung gelegt, oder

15. De arte poetica.
16. Trichter II, 1.

gar auf Gelehrsamkeit, sondern wieder auf das Erlernen der Kunst. Der Dichter sollte mehr Virtuose als Gelehrter sein. Hier setzt H. die alte Tradition fort. „Ob nun wohl etliche zu wolermelter Kunst geboren, so ist doch die Kunst nicht mit ihnen geboren; sondern muss erlernet werden, wie alles, was wir Menschen wissen wollen“ [17]. Und „so wenig aber ein Knabe der eine gute Stimme hat, die Kündigung der Noten mit auf die Welt bringet, so wenig wird einer ohne vorhergehenden Bericht und Unterricht ein wohlklingendes Gedicht aufsetzen können“ [18]. Bevor er als Seidenwurm ein feines Gespinst geben könne, müsse der Dichter als Biene einsammeln. Der Geist des Dichters muss geschult werden, wie die Stimme des Sängers oder auch wie die Hand des Malers. Wie dieser stufenweise von leichten Anfängen zum schwereren fortschreite, so sollen die Uebungen des Dichters ihren Weg nehmen (L u Pr. 36 f.). An einer Stelle sagte er, dieser Vers zeige, dass der Verfasser bei keinem geringen Meister gelernt habe. Kunst und Kunstschule sind bei ihm nahe liegende Begriffe. Dass der Dichter durch Nachahmung anerkannter Muster lernen soll, hat schon Scaliger auseinandergesetzt. Es ist dies bei ihm die zweite Bedeutung der imitatio[19]. H. lehnt sich nun zugleich an das an, was in seiner Heimat Gebrauch gewesen war. Beginnen solle der Poet mit dem Erlernen der Rhetorik, die leichter sei; denn „so viel mehr natürlicher Neigung zu einer Sache erfordert wird, so viel schwerer ist, sie zu erlernen und zu fassen“. Und so hat H. viele Mühe darauf verwendet, dass der nötige Unterricht reichlich fliesse,

17. Trichter II, 2.

18. L. u. Pr. Vorr.

19. Die nicht erst durch Vossius entwickelt ist, wie Borinski meint. Sie findet sich gleichzeitig mit Scaliger schon bei Minturno.

und sich an seine Leser als ein Erzieher gewendet und fast als ein Schulmeister. „In allen Sachen soll man auf die höchste Staffel der Vollkommenheit zielen, man verbleibet dann noch wohl unter der Helffte“, predigte er dem Publikum, als er die Fortsetzung seines Trichters drucken liess. Die Mahnung, dass es hauptsächlich der Jugend obliege, Poesie zu treiben, da Bejahrte selten Zeit und Lust hätten, ist weniger ernst gemeint als eine Wendung des antreibenden Lehrers. Gewiss forderte H. mehr Kenntnisse als die aus dem Gebiete der Kunst. Aber er verlangte keine schwere literarische Gelehrsamkeit, wie es sonst Sitte gewesen war, sondern ein reiches natürliches Wissen von allem, was uns im Leben entgegentritt, und die Fähigkeit, mit den einzelnen Wissensgebieten operieren zu können. „Wil der Poet von den Sternen, und dem Himmel, Gewülk, Blitz, Donner, Lufftzeichen, und ihrer Beschaffenheit reden, so muss er derselben Wissenschaft (gleich Kundigung) eigentlich und vollständig besitzen. Wil er von den Bäumen, Blumen, Früchten, Erdgewächsen und dergleichen reden, so muss er derselben Eigenschaft erlernet haben. Wil er von der Ehre, Reichtum, Schönheit, von den Tugenden und Lastern handeln, so muss er der Sittenlehren nicht unerfahren sein“[20]. Und oft sagt er, der Dichter müsse mit den Künsten und Handwerken vertraut sein. Woher hätte H. sonst auch den Stoff für die vielen Sinnbilder und für die „Gleichnisse“ nehmen sollen. Ueber die Tätigkeit des Malers solle man Bescheid wissen, damit nicht etwa die Jungen lachen, „welche die Farben reiben“. Es wird ganz aufgegeben, Tiefe der Gelehrsamkeit vorzuspiegeln, geschätzt wird die Ausdehnung des Wissens. Wirkliche

---

20. Trichter II, 31.

Beschlagenheit sucht er nur in der Sprachwissenschaft, die dem Poeten das Material geben sollte, um den patriotischen Kampf aufnehmen zu können, die ihm die reinen Worte geben sollte und die richtige Betonung.

Wenn nun H. einerseits die Kunst ziemlich rein auffasste, so wurde sie doch stets durch Strömungen gestört, die aus den Anforderungen flossen, welche er an jeden guten Bürger stellte. Das praktische Bild wird sich uns später zeigen. Aber auch schon in der Theorie trat diese Trübung ein; sie fand ihren Ausdruck in dem „et prodesse et delectare", auf das er sich stützte, wie Buchner und andere. „Tugendliebende Gemüter machen hierunter keinen wirklichen Unterscheid, indem sie in dem rühmlichen Belusten den wahren Nutzen und in dem Nutzen das unfehlbare Belieben erhalten"[21]. Und welchen Nutzen will er stiften? „Ein löblicher Poet schreibet allezeit solche Gedichte, die zu Gottes Ehre zielen, grosse Herren und gelehrte Leute belustigen, die Unverständigen unterweisen, der Verständigen Nachsinnen üben, die Einfältigen lehren, die Betrübten trösten, und der Frölichen Freude vermehren"[22]. Wie böse hier zerstört wurde, was sonst besser hätte gedeihen können. Wir müssen uns so von vornherein auf ein unangenehmes Gemisch gefasst machen.

„Dichtkunst" und „Poeterey".

Der eigentümliche Charakter der Produktionen H's. wird dadurch bezeichnet, dass der Poet, der Wort-

21. V, Notwendige Vorrede.
22. Trichter p. 8.

künstler, über sein Gebiet geht, und von den Nachbarkünsten Ausdrucksmittel entlehnt, so viele er sich aneignen kann. Denn es gibt keine gezogenen Grenzen, keine Mauern zwischen den Künsten. Niemand weiss, wo die eine aufhört und die andere anfängt. „Alle Künste hangen gleichsam als in einer Ketten aneinander, deren ein Glied in das andere geschlossen, und haben absonderlich zwar ihre vollkommenen Rundungen, jedoch ohne so dienstliche Stärkleistung. Die Reimkunst ist ein Gemälde, das Gemälde eine ebenstimmende Music, und diese gleichsam eine beseelte Reimkunst“[1]. Alle Künstler sind Dichter; alle Künste beruhen auf der Dichtkunst und vereinigen sich in ihr. Die Dichtkunst beseelt den Reimer, den Maler und den Musiker.

„Die Erfindung, welchergestalt der Inhalt sich auf einander binden soll, wird durch die Dichtkunst angewiesen“[2]. „Die Dichtkunst ist eine Fertigkeit, aller Sachen schickliche Gestalt zu erfinden, beweglich vorzutragen und wohlständig auszubilden“[3]. Die Dichtkunst schliesst ein, dass der Künstler mit den Elementen seiner Kunst zu schalten versteht, aufzunehmen versteht, was vor ihm angewendet worden ist, aber auch dass er mit den Hilfsmitteln der fremden Kunst umzugehen weiss. Der Maler müsse die Dichtkunst beherrschen, d. h. gelernt haben, sich durch Figuren auszudrücken[4]. Wie der Töpfer aus einem Klumpen Ton das Gefäss bilde, so müsse auch der Dichter, d. h. jeder Künstler, etwas ausgestalten können, eine Fähigkeit, die der Poet sicher haben müsse. Die Dichtkunst bildet das Gefäss, die Poeterey gibt die Glasur hinzu. Die

1. III, 242. Derselbe Gedanke V, 16 u. 26; IV, 157; II, 304.
2. Trichter p. 10.
3. V, 16.
4. V, 8.

Dichtkunst ist die Grundlage, zu der die spezielle Kunst hinzutritt. So würde es also gar nicht so schwer sein, dass ein Mensch die Ausübung mehrerer Künste in seiner Hand vereinigte, wenn er nur die Fähigkeit hat, dreimal so viel zu lernen wie andere (IV, 91). Wie einerseits unklar die Vorstellung entstand, dass der Künstler die Gebilde in sich aufzucken sehe, so liegt dem Begriff der Dichtkunst ein Begriff des Künstlertums zu Grunde, eines durch Lernen ausgebildeten Künstlertums. Zugleich aber hat der Gedanke, dass das Sprechen durch Kunst überhaupt weiter gehe, als das Sprechen durch eine besondere Kunst, dass den Künstler nicht die Schranken eines besonderen Gebietes hemmen, die eigentümlichsten Folgen. Wie nun die Künste in eine Hand geraten, treten sie untereinander in ein verwirrendes Verhältnis. Die besondere Kunst in ihrer Reinheit geht verloren, und die Poeterey, „die reichlich geschmuckte Königin, welcher Thron über alle andere Wissenschaften hinaufgesetzet ist" (L. u. Pr., 112), wird in dieser Erscheinung zum Ausdruck der die drei Künste enthaltenden Dichtkunst. Szenische Aufführungen, denen Musik hilft, gelten als der Gipfel der Kunst. (V. 26.) In der speziellen „Poeterey" tritt zu der Dichtkunst noch die Reimkunst hinzu (IV, 12). Denn „Gedichte" können ohne Verse bestehen, sie involvieren nur irgend eine zusammenhängende Darstellung (IV, 15). L. u. Pr. 35: „dass auch die Poeten genennet werden, welche in ungebundener Rede Gedichte schreiben, und die, welche ohne Gedichte Verse machen, den Namen der Poeten nicht führen, sondern nur versificatores heissen"[5].

Der Poet also hat die Malerei und die Musik zu

---

5. Ebenso Lur.. P. 26.

berücksichtigen, er soll von Auge zu Auge und von Ohr zu Ohr sprechen. An seine Sinneswerkzeuge werden Anforderungen gestellt, mehr als sonst üblich waren, das Wesen der H.schen Poetik besteht darin. Die Sinne wollen angeregt und unterhalten, ja sie wollen gereizt sein, eine Neigung, die den Nürnberger Kreis verband. Wenn Birken freilich seine ersten Schäfergedichte die Erstlinge seiner Sinne nennt, so ist das eine Tirade, die er auch aus Opitz genommen haben könnte. H. aber sagt: V, 4: „Daher ist fast allen Menschen die Nacht beschwerlich, weil sie still und schwarz ist, das noch das Gehör, noch das Gesicht sich in gemässer Beübung erlustigen kan.“ Und die Erlustigung erstreckt sich weiter als auf Auge und Ohr, jedoch fehlt im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen brünstige Lüsternheit. „Einer liebt ein schön Gemähl, der ander ein lieblich Gesang, der Dritte ein wohlriechende Blum, der vierdte ein Schleckerbisslein und der Fünffte etwas subtil und lindes zu betasten“[6]. Oder schaut nicht aus folgendem der Geniesser heraus: „Ich bilde mir vor schöne, weise Frauenhände, welche so mancherley grüne Blättlein untereinander mischen, und selbe mit Oel gelind, mit Essig zart, mit Salz angenehm machen, mit lieblichen Blümlein bestreyen, und mit gesunden Würtzelein umlegen“[7]. Die Erscheinung tritt auf, dass der Verstand ernste Tätigkeit meidet, weil er sie nicht bewältigen kann, und weil die Nerven ergötzt sein wollen. Daher geht hauptsächlich von den Eindrücken, die diese verlangen, die dichterische Tätigkeit aus. Denn wer ist sinnreich? Nicht nur die, „die viel ersinnen, erfinden und ausdenken können“. Auch

---

6. II, 90.
7. III, 77.

Apelles war sinnreich, „als er in eine subtile Linie noch eine subtilere gezogen“[8]. Und welche Rolle spielen nicht im V. Band der Gesprächspiele die Sinnkünste, so genannt, weil sie durch die äusseren Sinne die inneren[9] mächtig erregen. Der Verstand bleibt verworren und kraus, sprungfertig, aber nur auf kurze Ziele gerichtet. Nach Ausbildung eines künstlerischen Sehvermögens, nach Ausbildung des Gehörs trachtete H. Wie weit er kam, sollen wir sehen.

Malerei.

Bei H. begegnet uns der Ausdruck „Erfindung“ sehr häufig. Es ist ersichtlich, dass er im Ganzen an die Stelle von Scaligers „imitatio“ getreten ist, wenngleich auch bei der Autorität, die Scaliger genoss, die „Nachahmung“ nicht vollständig verbannt wurde, sondern in starrer Form weiter lebte. Aber wenn Scaliger sagte: „Nunc quid imitandum nobis sit, videamus. Igitur universum negotium nostrum in Res et Verba quum dividetur, verba ipsa et res partes sunt et materia orationis“[1], so lässt H. „von Worten, oder von den Sachen selbsten und ihren Umbständen“ die Erfindung hergenommen werden. Zwei Kapitel des Trichters II. handeln von diesen „Poetischen Erfindungen“, und schon im Trichter I. p. 10 ff. unterscheidet H. die Erfindun-

8. VII, 132.

9. Die „inneren Sinne“ können wir durch keinen präcisen Ausdruck wiedergeben.

1. p. 201.

gen danach, ob sie vom Worte her, oder aus der Sache, oder von den Umständen der Zeit und des Orts oder von einer Gleichnis her genommen werden. (Gleichnis gleich figura des Scaliger.) So spricht er, wenn er sich dem grossen Theoretiker anschliessen zu müssen meint. Für sich versteht er unter Erfindungen hauptsächlich die mechanischen Spielereien, deren Anwendung so beliebt war. Dass zum Wesen der Kunst eine Nachahmung gehöre, übernahm er als eine tote Selbstverständlichkeit, als einen schulmässigen Satz, den Ronsard und Opitz weitergeführt hatten, dem aber ein Gedanke hier fast schon fehlte[2]. Doch sobald seine Selbständigkeit sich regt, zieht er von seiner Neigung aus, wirkliche Gemälde abzuschildern, eine Verbindung und sagt, die Nachahmung bestehe in einer Beschreibung, wobei die Worte die Farben seien[3]. Bei Scaliger ist die imitatio rein begrifflicher Art. Wir kennen ja seinen philosophischen Standpunkt. Wir haben hier Gelegenheit, den scharfen Unterschied der gesamten Anschauung zu studieren, der zu Hs. Zeit sich gegenüber dem den antiken Dichtern entsprechenden Geschmack auszubreiten begann. Die psychischen Organe werden durchaus andere, das Verständnis der Antike muss schwinden. H. ist der erste, an dem dies in durchgehender Deutlichkeit zu sehen ist. Er möchte seine Werke mit vielen prächtigen Dingen schmücken. Scaliger denkt so: Artis autem opera multa sunt, Aedes, Ara,

2. z. B. Tr. p. 7: „Die Poeterey ist eine Nachahmung dessen was ist oder seyn könt.“ Wie stimmt damit zusammen: „Die aufgeblasene . . . Poeterey, die sich vielmehr bemühet, das natürliche Wesenbild zu verstellen als vorzustellen; ja, die Sachen anderst auszudichten, als sie nicht sind, und das zu erfinden, was nirgendwo befindlich ist“.

3. Tr. II, 8.

Urbs, Templum, Ensis, Jaculum, Aratrum, Navis, et eiusmodi, ut agger, alveus, fossae pinnae, propugnacula. Alterius generis, aedificatio, navigatio, proelium, foedus, altercatio, iudicia, mercatura, sacrificia, vota. Haec omnia, quae imiteris, habes apud alteram naturam, id est Virgilium. Die prägnantesten Gegenstände und Geräte, diejenigen, die für Wendepunkte des Lebens und für das Schicksal Bedeutung haben, sollen ihr genaues Bild in die Seele des Künstlers werfen, dieses dann leichte Abstraktionsprozesse durchmachen, um mit schwerer Bedeutung beladen, in dem Gedichte seine Stellung zu finden. So dachten die Alten, und so dachte Scaliger. Selbst da, wo mit den Mitteln der Poesie ein Gemälde beschrieben wird (ich berufe mich sogar auf den Schild des Achill), wird das Gemälde doch nicht wirklich als Gemälde aufgefasst, d. h. es soll uns keineswegs durch die schöne Form, feine Linie, Wunder der Farbe entzücken, sondern das Gemälde ist nur ein weiteres bequemes Mittel, um uns einen gedanklichen Inhalt zu geben, die Vorstellung von einem Seienden oder einem Geschehenden oder einem allgemeinen Begriff. Der Schild des Achill ist schliesslich nichts als ein bequemes Mittel, so und so viele Verse zu sparen, mit minutiösen Beschreibungen der abgebildeten Dinge, und uns dennoch einen Begriff von der Erde zu geben und dem menschlichen Treiben, wie dies sich Homer darstellte. Die einzelnen Bilder, die Eroberung der Stadt, das Erntefest, die Weinlese, sind nicht nach malerischen Prinzipien als Vorwürfe für sich ausgesucht, und nicht so, dass sie sich in eine Komposition einfügen, deren die Teile zusammenhaltende Bande auf malerischen Dingen beruhen, sondern als eine auf sich beruhende Gedankenkette. So kehrt der antike Dichter im letzten Grunde stets wieder aus dem

Gebiet der Malerei in sein eigenes zurück. Der Gang ins Malerische ist ihm nur ein näherer Durchgang. Das Gemälde ist nicht nur eine Fiktion, sondern sogar eine Art Redefigur, ein bequemeres Ausdrucksmittel. So denken wir uns, die genauen Linien werden da schon auf dem Schilde stehen, und wenn wir genau hinsehen, würden wir sie erkennen, und wir beruhigen uns dabei. Wir sind die Getäuschten und glauben eine eingehendere Schilderung genossen zu haben, während der Dichter uns nur die allgemeinsten Züge hat sagen brauchen. Ebenso legt es Scaliger gar nicht darauf an, uns wirklich durch Gemälde zu erfreuen. Wenn es bei ihm heisst, die Dichtung soll ein Bild der Welt geben (ut pictura poesis), ist nur der eigentliche Ausdruck, der sonst hierfür gebraucht wird, imitatio, etwas modifiziert. Denn ein Gemälde fasst er nicht als Kunstäusserung durch Farbe, sondern als Kunst der getreuen Nachbildung. Wir haben es im ganzen mit einer andern Art des psychischen Schauens zu tun. Er zog Virgil dem Homer bei weitem vor, weil er ihn wirklicher, realistischer fand, „alteram naturam". Homers Verse sind ihm inepti, weil sie mit dem Leben weniger zusammenpassen, und Virgil war es nach seiner Meinung, der durch das Studium der Natur und durch richtigen Geschmack (judicio)[4] die Kunst zur Höhe zu führen wusste. Sätze wie: „Ita ennim Virgilii poesi evenisse censeo, sicut et picturis. Nam plastae, et ii, qui coloribus utuntur, ex ipsis rebus capessunt notiones, quibus lineamenta, lucem, umbram, recessus imitentur" (p. 285) geben den Begriff der imitatio nur etwas anders wieder. Nur die notiones seien gemeinsam, die Art der Nachahmung sei eine andere. Wenn es weiter

4. p. 538.

heisst: „quod in quibusdam praestantissimum inveniunt, et multis in unum opus suum transferunt: ita ut non a natura didicisse, sed cum ea certasse, aut potius illi dare leges potuisse videantur“, so soll damit nicht gesagt sein, wie der Maler die Natur leise nach malerischen Prinzipien abändert, möge auch der Dichter das Aufgenommene nach malerischen Prinzipien abändern, sondern der Dichter soll dem Maler parallel die Abänderung nach seinen eigenen Prinzipien vornehmen. Auch H. weiss: „Das Gemähl hat mehr Gleichheit mit der Deutung als das Wort, indem es eines Dinges wesentliche Gestalt zeiget, welche das Wort nicht ausdrucken kann, es sey dann ein Laut oder Ton“[5]. Der Maler rede die universellste Sprache, ebenso wie die „Deutkunst“ d. h. die Kunst, sich durch Gebärden zu verständigen, eine stumme Beredsamkeit genannt wird[6]. Aber ausser der „Würklichen“ kennt er eine „Wortmalerei“ (IV, 326), „ also soll auch der Poet mit fast natürlichen Farben seine Kunstgedanken ausbilden und muss eine schwartze Kohlen aus der Höllen gleichsam zu entlehnen wissen, die abscheulichen Mord-Greuel eines bejammerten Zustandes aufzureisen“[7]. Hier tritt das Verlangen auf, den Genuss eines wirklichen Gemäldes zu erhalten; die Augen wollen ergötzt sein. Ihm selber drückt die Muse ausser der Feder den Pinsel in die Hand (VI, Anh. V. 161), und in der Vorrede zum 3. Teil der Gesprächspiele entschuldigt er sich, dass er aller Farben der Wohlredenheit ermangele und keineswegs seine Feder mit dem Pinsel des Apelles vergleichen könne. Ganz natürlicherweise rücken so die Adjectiva in eine wichtige Stellung. „In-

5. VII, 96; ebenso V, 3.
6. VIII, 68 ff.; 79.
7. Lu. Pr. Vorr.

sonderheit sind die höchsten Farben die Bey- oder Ansatzwörter“[8]. Schon Ronsard hatte hierauf aufmerksam gemacht und Anweisung für ihren prägnanten Gebrauch gegeben[9]. H. folgt ihm, und wie er „die vielfältige Abwechselung der Wörter und Red-Arten“ vergleicht mit den „Opelen Farben Regenbogen, der seine bunten Farben in schöner Ordnung weiset“[10], sollen ihm die Epitheta die ins Auge fallenden Punkte der Beschreibung darbieten (IV, 319; Tr. 106), und besonders auch die kräftigen Wirkungen der Farben aufnehmen (III, 294). Bei Ronsard ist der Fortschritt gegen Scaliger schon sehr deutlich. „te façonnant en cecy à l'imitation d'Homere, que tu observeras comme un divin exemple, sur lequel tu tireras au vif les plus parfaits linéamens de ton tableau“[11]. Nicht mehr Virgil wird empfohlen, sondern Homer, der das weinfarbene Meer schaute und die auf goldenem Throne ruhende Morgenröte, der zwischen seinen Versen bunte Lichter glänzen lässt, sich aber hütet, ein Gemälde wirklich auszuführen. Auch Ronsard möchte hier von klassischer Prägnanz sein. „Tu fuiras aussi la manière de composer des Italiens. . . Tu te contenteras d'un epithète, ou pour le moins de deux.“ H. übernimmt jedoch von ihm nur die Forderung, dass das Beiwort wirklich etwas zu sagen habe. In diesem Sinne wendet er zusammengesetzte Adjektiva an (Tr. 106).

So drehte sich die philosophische Grundlage, auf der die Theorie beruhte, vollständig um, weil ein anderes Fühlen aufkam. Auch innerhalb der Gliederung

8. V, 31.
9. Ed. Elz. p. 325.
10. L. u. Pr. 68.
11. Ed. Elz. p. 324.

des dichterischen Prozesses lässt sich eine Neubildung spüren. Ronsard lässt nach der gebräuchlichen Einteilung der Rhetorik auf die Invention die Disposition folgen, Opitz auf die Erfindung die Abteilung; H. fern von systematischer Darstellung, führt einen eigentümlichen Begriff ein, ohne ihm innerhalb des Prozesses einen festen Platz zu geben, die „Ausbildung“. Sie hat nichts zu tun mit der Elocutio, auch nichts mit der Parasceue. Diese geht auf das allerletzte und will zeigen, wie man das fertig zum Niederschreiben vorliegende und schon nach Hyle und Idea klar Geordnete nun noch mit den letzten rhetorischen Mitteln versehen soll; „ornatus dictionis“ nennt er es auch. Scaliger hat vorübergehend einen ähnlichen Ausdruck, excolere. „Ars Homeri eiusmodi, ut eam potius invenisse, quam excoluisse videatur“. H.'s „Ausbildung“ jedoch berührt sich viel enger mit der Erfindung. Im Register zum V. Band der Gesprächspiele wird sie lateinisch durch Inventio Poetica wiedergegeben. Unter „Ausbildung“ wird etwas verstanden, was zunächst mit der Erfindung zu tun hat, zu dem aber in demselben Augenblick schon die formende Gestaltung hinzutritt. Das Wort ist ja aus dem Gebiete der Plastik genommen. V. 311 fordert Julia auf: „Der Herr erzehl uns eine Ausbildung aus erstbesagtem Buch (Assarino's Raguagli)“. Vespasian antwortet: „Die Liebe findet sich bey der Jugend, gesundem Leibe, Reichtum und Müssiggang. — Dieses führt ermeldter Scribent in folgender Erzehlung an dergestalt“. Die nun folgende Geschichte also wird eine Ausbildung genannt; das Moment der Erfindung tritt in den Hintergrund, das der formenden Gestaltung in den Vordergrund. H. gebraucht dieses Wort auch gerne von der Tätigkeit des Malers. „Indem der Maler solchen Wundergeschöpfen nachahmt und selbe scheinbarlich

ausbildet"[12]. „Es ist von dem Maler zu fordern, dass er den Inhalt eines Gemähls nach dem Ebenmass ausbildet"[13]. Dies wird gleichnisweise auf die Tätigkeit des Dichters übertragen, unter Hintansetzung der Erfindung. H. redet von der Ausbildung der Freudenspiele.[14] „Das Trauer- und Freudenspiel ist ein Gemähl, das der Poet ausbildet"[15]. „Diese Gleichnisse werden Lehrgedichte genennet, weil sie guten Lehren auszubilden und vorzustellen pflegen"[16]. Ja, für die vielen Spielereien und „Poetischen Fechtsprünge", die ausführlich unter dem Namen Erfindungen behandelt werden, und durchweg so heissen, wird auch dieses Wort gesetzt. „In den Schäfereyen mischet man zuzeiten auch allerley Ausbildungen ein; nicht nur in eigentlichen Beschreibungen der Städte, Länder, Felder, Flüsse u. dgl. sondern auch durch allerhand Ueberschriften"[17]. Es wird besonders in dem V. Band der Gesprächspiele verwendet, der von den Sinnkünsten handelt, von Dichtkunst und Malerei. Die Ausbildung bestehe „meisten Teils" in den Sinnkünsten. Er verlegt kühn ihre Existenz bis in die ältesten Zeiten zurück, vor die Erfindung der Schrift. Er wolle die Ausbildung jetzt erneuen. Es sollen alle Elemente angewendet werden, die imstande sind, die äusseren und dadurch die inneren Sinne zu erregen und zu packen; dass alle diese verschiedenartigen Elemente dennoch zu einem Ganzen verbunden, dass sie mit einer gewissen Berechtigung an einander gereiht werden, ist Sache der Ausbildung.

12. V, 3.
13. V, 7.
14. V, 499.
15. V, 26.
16. Trichter II, 51; ähnlich so V, 326; VI, 39.
17. V, 315.

Die Ausbildung hat in das barocke Gemisch etwas Ordnung zu bringen und es möglich zu machen. Er nennt sie eine erneute Lehrart. Der Zweck des Unterrichts geht ihm immer nebenher. Entsprechend den Worten der Vorrede heisst es, V, 65: „Ich lasse mich bedünken, man könte über vorerzehlte Lehrarten noch eine andere erfinden, welche man die Ausbildung nennen möchte: Ich will mich unterfangen, die drey Gerätschaftskünste Spielsweis auszubilden". Die drei Gerätschaftskünste sind Sprach-, Vernunft- und Redekunst. Und wie werden sie ausgebildet? In der Grammatik werden die verschiedenen Wortarten personificiert und zu Kriegsleuten verschiedenen Ranges erhoben. Es gibt Könige und grosse Heere, die miteinander streiten, bis das Verhältnis hergestellt ist, welches in einer wohlgeordneten Grammatik zwischen den Wortklassen herrschen muss. Für die Logik werden die einzelnen Denkprozesse, nachdem sie zu Trägern verschiedenen Standes und Charakters erhoben sind, vollkommen als Bühnenfiguren ausstaffiert, die nun nach dem Muster einer Novellenfabel Intriguen beginnen, sich zanken und vertragen, bis am Schluss der Komödie der helle Verstand siegt.[18] Ebenso sind die Teile der Rhetorik als Lustspielfiguren behandelt. Also in einem grösseren Stücke, welches aus vielen Erfindungen und zum Teil sehr spitzfindigen zusammengesetzt ist, werden nicht diese einzelnen Erfindungen, von denen jede für sich besonders gemacht werden muss, denn mit Mühe wird die Gestalt jeder Person mit Bezugnahme auf die Grundbedeutung hingestellt, sondern ihre Summe wird schlechthin als eine Ausbildung betrachtet, als etwas Gestaltetes. Und wie diese Gestaltung von selbst in un-

---

18. Aus dem Englischen übersetzt.

sere Sinne fällt, so sollen wir abstrakte Verhältnisse mühelos begreifen.

Die Praxis früherer Zeiten kannte schon ein gewisses Durchdringen von Malerei und Dichtung; die Art, Worte und gezeichnete Bilder in Wesensbeziehung zu bringen, hatte schon eine Geschichte hinter sich. Schon bei den ersten Drucken kam es auf, ihnen irgend welchen bildlichen Schmuck mitzugeben, meistenteils jedoch nur als Illustrationen geplant. Die Ikones und viele andere Gattungen gehören zu dieser einfacheren Art. Bei anderen jedoch war das Bild als ein integrierender Bestandteil vorgesehen. Als das erste bedeutende Beispiel hat Brants Narrenschiff zu gelten.[19] Text und Bilder treten in enger Gemeinschaft auf. Die Verse sind umständlich und lehrhaft und erst zu weit durchzugehen. Zunächst soll das Hinzeichnen der Personen und Gegenstände durch kurze Darstellung einschlagend wirken. Denn in den Bildern waltet eine Leidenschaft, die roh mit den geringsten Darstellungsmitteln zufrieden ist. Ein Haus steht in Flammen; der Kopf, der an dem Firste um Hilfe schreit, wird von dem Himmel her mit einem Hammer bedroht. Oder das Schiff fährt ab, und die enggepresste Menge der Fahrgäste, der Narren, winkt und ruft: Zu schyff, zu schyff brüder: Ess gat, ess gat. har noch. Und Noten bezeichnen den Scheidegesang. Wie die ganze Satire in einen Vorgang gedrängt ist, so stellen auch die besten Bilder einen Vorgang dar, während der Text gemächlich erklärt und belehrt. Ob Narrenkappe, oder das allegorische Bild

---

19. Der gereimte Physiologus gehört keineswegs in diese Reihe, wie wohl gemeint wird. Die Bilder der Tiere weisen nie auf die andere Seite des Vergleichs hinüber, sondern verraten lediglich eine zeichnerische Stilisierungsfreude.

der Weisheit, oder Verdeutlichung durch Schrift, die Mittel sind ganz gleich, wenn nur der leidenschaftliche Zug durch irgend eine Form spricht. In der Dreizehner Stuben des Strassburger Rathauses war eine Folge von 52 Bildern zu sehen, deren Mittelpunkt meist ein nackter Knabe war. Sebastian Brant knüpft an sie willkürlich Betrachtungen politischer Natur an, indem er sie in ein festes System zwingt, während vorher eine Ideenverbindung nur sehr schwer zu sehen gewesen wäre. Bei Murner ist die Rolle der Bilder viel geringer. Sie gehen zu Porträt oder Illustration hinunter, während seine Sprache vielmehr Schärfe und Dialektik zeigt. Weit verbreitet wurden durch ganz Deutschland die Emblemata des Alciat, des eleganten und scharfen Rechtslehrers. In ihnen spricht sich eine gemütvolle Betrachtung der menschlichen Gepflogenheiten und Zustände aus, die trotz durchgehenden Moralprinzips durchaus nicht eng ist und von einem anziehenden Geiste ausgeht. An eine kurze Thema-Ueberschrift heften sich einige Verse, zu denen die bildliche Darstellung neuen Inhalt hinzutut. Verse und Bild stehen im Verhältnis der gegenseitigen Frage und Antwort. Nur selten gibt das Bild eine Wiederholung des Gesagten durch Allegorie. Bisweilen bahnt es dagegen die Einkleidung in eine Fabel an. Auch Satire fehlt nicht. „In statuam Bacchi“ handelt nicht von dem Kunstwerk des Praxiteles, sondern von dem alten, fetten, betrunken daliegenden Weingott. Die erste deutsche Uebersetzung geschah durch Wolfgang Hunger, Paris 1542 „Das büechle der verschroten werk“. Die grosse Verbreitung jedoch fand Alciat durch die Heldsche Uebersetzung, die zuerst Franckfurt 1566 erschien. Diese Ausgabe benutzte die Originalstöcke.[20]

---

20. Herausgegeben ist Alciat in splendider Weise durch Green

Bald nach Alciat jedoch begann in den Emblemen eine andere Richtung aufzutreten. Was frei zu dem Gemüte sprechen sollte, sei es Freude am Schauen, oder die reichere, aber locker zusammengefügte Gabe der Ideen, wurde verjagt und ein starres System der Begrifflichkeit zur Anwendung gebracht. Die Sinnbilder werden ein Denkspiel, eine geistige Unterhaltung abstrakt Denkender, und der Malerei ganz entfernt. Ihre figürliche Darstellung soll nur dem praktischen Bedürfnis des Lesers dienen, sei es als Ruhepunkt für das Auge oder als Merkzeichen für das Gedächtnis. Bei Paolo Giovio, der in seinem Dialoge delle Imprese, geschrieben zwischen 1550 und 54, hierfür am wirkungsvollsten auftrat, fehlen Bilder ganz, obwohl er eine grosse Menge von Emblemen vorbringt. Ihre Güte hängt lediglich davon ab, ob der Vergleich zwischen den beiden Begriffen, von denen dann der eine durch eine einfache Figur dargestellt werden kann, scharf und treffend ist. Jovius muss auch bald in Deutschland gewirkt haben; denn Fischart nennt seinen Namen mehrmals, und in Holtzwarts Tyrocinia ist seine Art schon zu finden. Freilich wurde die freiere Anwendung daneben beibehalten und Fischart, der sich in seiner Vorrede zu dem Tyrocinia über die Embleme ausliess, dachte am allerwenigsten daran, für solche „Einblömelungen" enge Regeln anzuerkennen. Jedoch: Ein laufender Hund mit einer Schweinsblase am Schwanz und dazu „Conscientia mille testes" — Ein im Frühjahr aus dem Wasser gekrochener Frosch und „Resurrectio carnis", das ist vollständig die neue geregelte Art. Für nachhaltigere ethische

---

in einer Publikation der Holbein-Society, London 1870. Genauere Nachricht über Entstehen und Schicksal dieser Embleme giebt Rubensohn, „Griechische Epigramme", der Green gegenüber den Vorzug hat, Alciats Briefe eingesehen zu haben.

Wirkung war dies verloren, und wo sie erzielt werden sollte, blieb man bei der alten Weise. So Boissard, dessen Zweck es ist, scharf drein zu reden und zu bessern. So Aegidius Albertinus, der sich noch 1618 in seinem „Hirenschleifer“ auf die Nachahmung Alciats beruft. Auch den schöngeistigen Pietisten Daniel Sudermann könnte man hier nennen. Wenn er auf einzelnen Blättern seine Lieder hinausflattern liess, die sich auf die Lehren Taulers stützten, so legte er Wert darauf, dass sie mit Stichen gezieret waren, die durch Feinheit der Ausführung die Erhebung der Seele befördern halfen. Die Personen kommen als ätherische Wesen aus einer anderen Welt, getaucht in die glänzende Sonne und in die Pracht des gestirnten Himmels, oder in Wolken von einer lichten Glorie umstrahlt. Die italienischen Akademien dagegen ergriffen eifrig die Ausbildung des Gedankenspiels in den Sinnbildern. Es entstanden eine ganze Reihe von Regeln, welche die Anforderungen an die Vergleichung der Begriffe fixierten und malerische Elemente gar nicht aufkommen liessen. Seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts beschäftigten sich auch die Deutschen reichlich mit diesen Unterhaltungen. Spangenbergs „Anmütiger Weissheit Lustgarten“, für den Mylius' Hortus Philosophicus von 1597 stark benutzt wurde, kann man ein Magazin für Sinnbilder nennen, obwohl die figürliche Darstellung ganz ausser Acht gelassen wurde. Zincgref verfasste deren eine Menge, Julius von dem Knesebeck, Kommandant zu Wolfenbüttel, der „Geheime“ der Fruchtbringenden Gesellschaft, ist nur durch sie bekannt, der Friedensschluss rief deren viele hervor, z. B. die von Johann Vogel, u. s. w. f. Es liegt nichts daran, sie zu betrachten; denn jede Individualität ist bei diesem geregelten Unterhaltungsspiel ausgeschlossen. Freilich verwendet sie

auch der geistreiche Spanier Saavedra y Faxardo in den Empresas Politicas, die, zuerst in Deutschland gedruckt,[21] eine lange und weithin ausgedehnte Wirkung übten. Der Wert dieses Buches jedoch, das der Ausbildung des Infanten Balthasar dienen sollte, liegt in den gedrängt geschriebenen Aufklärungen über Geschichte und Staatskunst. Die Sinnbilder stehen nur als motti oder Ueberschriften zu den Kapiteln da.

H. steht vollständig im Bann der toten Unterhaltungskunst, vornehmer Musse pflegend, wie er auch verwandten Gebieten gern seine Zeit widmet. Unzählige Sinnbilder übernimmt er von den italienischen Akademikern, und müht sich, neue zu erfinden. Ihre Regeln prägt er verschiedentlich ein. Diese Gattung kommt bei ihm für malerische Tendenzen nicht mehr in Betracht; sie war abgestorben. So sucht er sie dekorativ zu verwenden. Er lässt sie zu dreien oder sechsen oder sogar zu achten [22] auf Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens erscheinen. Sie prangen auf Kannen oder geschliffenen Gläsern, das einzige Mittel, sie malerischer Wirkung wenigstens näher zu bringen. Und doch treten sie dabei über die ihrer Gattung gezogenen Grenzen heraus. Denn die begleitenden Verse entsprechen nicht der Forderung der Knappheit. H. verletzt schliesslich wieder die Regeln, um dem Augensinn doch noch etwas zu gönnen. Die umfassenderen Ideen der früheren Zeit blieben jedoch verloren. Er konstruiert sich eine allgemeinere „Bildniskunst"[23]. Auch bei ihr ist die „richtige Gleichnis" das Haupterfordernis. Für die Durchführung jedoch blieb ein freier Spielraum offen.

---

21. Münster 1648.
22. VI, 335.
23. L u. Pr. 107 ff.

Gemälde gehören hierzu, die wohl nach den Regeln des Sinnbildes Gleichnis und Umschrift besitzen, die aber zu umständlich sind, um als Sinnbild gelten zu können; sie geben eine ganze Situation wieder. Wir finden sie in Menge im Narrenspital, VI, 262, wo jede Thür mit einem solchen Anzeiger geschmückt ist, wer dahinter sitze, ferner in den „Ueberschriften". Dass ihre Basis scharf und engsichtig durchgefühte Vergleiche sind, entfernt sie von den früheren Satiren auf die Narrheit. Wenn dergleichen auf populäre Vorstellungen geht, wie bei Cats, dem Liebling des ehrbaren Hausvaters, nennt er es wohl auch gemalte Sprichwörter. Ferner können die Andachtsgemälde als Sinnbilder aufgefasst werden, die bei ihrer Verfertigung missraten sind und nun durch malerischen Schmuck entschädigt werden. Die Sammlung von Andachtsgemälden im VI. Band nennt er so, „weil sie nicht alle die Eigenschaften haben, welche zu vollständigen Sinnbildern erfordert werden".[24] Unter ihnen rühmt er besonders die „Lehrgedichte", an Scaligers aeni denkend. Zu dem erdichteten Gemälde, dem Sinnbild, gesellt sich eine lehrhafte Fabel oder Geschichte, so dass es „eine erdichte Geschichte und ein geschehenes Sinnbild genennet werden mag". Den äusseren praktischen Zweck freilich kennt er ebenso gut wie die ersten Drucker. Er sagt selber, dass der Käufer nach den Stichen sehe; ja, ohne Kupfertitel sei ein Buch unverkäuflich. Die Gesprächspiele hat er nach diesem Gesichtspunkt ausstatten lassen. Und „mancher blättert lange in einem Buch: sobald er aber eine Figur sihet, hält er still und liest was beygeschrieben ist".

Aber von der freieren Art der „Gemählpoesie" lässt sich bei H. auch noch ein Zweig finden; denn die Alle-

24. VI. Anh. 52; s. ferner VII. 128 ff. u. Sonnt. And. II, Vorr. 12.

gorie gehörte dazu, freilich nur die niedrigste, nicht die dem Symbol nahestehende Gattung, die im Mittelalter ihren höchsten Ausdruck bei Dante fand. Wo H. diese letztere als ganz schwächlichen Ausläufer einer besseren Zeit anbringt, hat er noch andere Mittel, etwa Verpflanzung auf die Bühne. Erst im nächsten Jahrhundert begann sie, wieder Leben zu gewinnen und, nicht zum wenigsten unter dem Einflusse des Engländers Thomson, in Satire, Fabel und Idyll einzudringen bis später im Sternbald von neuem verkündet wurde, die Allegorie bezeichne nichts anderes als die wahrhafte Poesie, und Goethe sein Letztes schliesslich in Symbolen gab.

Wie die Embleme ursprünglich dem Bedürfnis des italienischen Kunstgewerbes dienen sollten, das der Vorliebe des Publikums für Inschriften mit verstecktem Sinn gerecht werden musste[25], genossen die Allegorien damals eine ähnliche Pflege, und die Funde aus der römischen Zeit mussten viel Stoff hergeben. Andererseits blühte auch die rein malerische Allegorie, die besten Künstler des Quattrocento haben uns damit beschenkt. Es ist bezeichnend, dass Scaliger ausserhalb des Stromes steht. Er kennt die Prosopopoeia sehr wohl und unterscheidet zwei Arten[26], die blosse Sermocinatio, „ubi non persona fingitur eo modo, sed orationis attributione", und dem kräftigen Fall, „ubi ficta persona introducitur". Aber er fügt hinzu: „Haec non est figura, sed pars argumenti poetici". Die Allegorie ist für den Dichter nur ein Mittel, Reden anzubringen. Virgil sagt uns, hier trete die Fama auf und spreche so und so.

---

25. Wie Polizian über diese allgemeine Sucht spottete, ist bekannt.

26. p, 319.

Von ihrem Aussehen haben wir weiter keine Vorstellung. Und aus nichts anderm können wir erraten, hier rede die Fama als aus der nackten und kurzen Versicherung des Dichters, dass sie erschienen sei. Als das musikalische Drama auftrat, bemächtigte es sich der allegorischen Personifikation sofort. Bereits 1589, als Ferdinand I. von Toskana seine Vermählung durch prächtige Aufführungen auf den Terrassen des Palazzo Pitti feierte, traten die Verkörperungen der Sphärenmusik, des Rhythmus und der Harmonie auf die Bühne in genau vorgeschriebenen Gewändern[27]. Der berühmte Trajano Boccalini, den Valentin Andreae, Balthasar Schupp und andere nachahmten, mischt, wenn er in seinen satirischen Erzählungen den Rat der Gottheiten sich versammeln lässt, allegorische Elemente ein, die „Monarchia Romana", „Monarchia Ottomana". Diese Allegorie der Italiener steckte eigentlich im Mythus. Man ging auf die arkadische Zeit Griechenlands zurück, auf die ältesten Sagen, welche die Barockzeit mit neuem Leben zu erfüllen strebte. Doch verkümmerte es immer mehr. Im Jahre 1603 liess Cesare Ripa ein Lehrbuch der Iconologia erscheinen, nach seiner Absicht zum Gebrauch für Dichter und Maler. Er nahm aus Münzen und Statuen viel Antikes auf, und so weit es geht, richtet er sich nach Stellen der alten Dichter. In alphabetischer Reihenfolge behandelt er eine Unmenge von Abstrakten, mit ausführlichen Erklärungen und Angaben der Quellen. Verschiedener Auffassung giebt er gerne Raum, und wenn auch Gegenstand und Eigenschaft unauflöslich verbunden sind, so atmet doch die Fülle und Ausführlichkeit etwas dichterischen Geist. Eine reiche Benutzungsmöglichkeit ist geboten. H. nun, der den

---

27. Aby Warburg, J Costumi Teatrali per gli Intermezzi del 1589.

Ripa ausschrieb, presste die Allegorie in ein strenges System, in ein so strenges, dass ihm die Darstellung bis in jede Einzelheit erstarrte.[28] Es wurde ihm ein System des Unterrichts und der Belehrung. Er bekleidet eine Figur mit Farben, behängt sie mit Attributen und meint, nun müsse man aus der stummen Person ersehen, wen sie vorstellen solle, vorausgesetzt, dass der Betrachter genug gelernt. Er habe sie so ausgerüstet, dass sie nur auf etwas bestimmtes zu deuten sei. Ihn lockt die Anschauung der stattlichen Figur und der Farben. Zugleich aber möchte er zeigen, welch guten Unterricht er genossen hat. Und während er behaglich Gestalt und Farbe betrachtet, zieht es ihn schon wieder zum kleinen Gedankenwerk hin, nun zwischen den ins Auge fallenden Attributen und den dargestellten Begriff Beziehungen zu entdecken, „I concetti simbolici", sagte schon Ripa. Die Ergötzung der Augen ist die angenehme Begleitung für gedankliche Spitzfindigkeiten. Die Allegorie ist ein Rätsel in angenehmer Form, welches der Beschauer in Musse auflösen soll, und dessen Gegenstand aus der Ideenwelt genommen ist. Um am bequemsten von H.'s Art zu allegorisieren einen Eindruck zu erhalten, sehe man VII, 35 ff. nach, wo 43 solche Figuren ausgestaltet werden, Ueberfluss, „Fuchsschwäntzerey" Hilfe u. s. w. Sie bilden eine Auswahl aus Ripas Werk, und in der Reihenfolge des Italieners. Gab dieser ein reiches Florilegium, so stellt H. nur das Notwendige hart und trocken an einander. Dort herrscht Fülle des Materials und Anregung für die Phantasie des Dichters, hier Zufriedenheit mit einem starren System. Keine Farbe wird verschmäht, keine Kleidung und kein Gerät, wenn nur die Accidentien des Begriffs deutlich gemacht wer-

---

28. L. u. Pr. Vorr; p. 14; p. 101; p. 106 f.

den können. Von einem Stil ist keine Rede. Nicht nur Ausrüstung und Gewandung werden ins Auge gefasst, sondern ebensosehr die mimischen Bewegungen der Glieder und des Angesichts, welche durch die Deutkunst[29] gegeben werden. Die gebärdenreichen Italiener hatten es zu einem Lehrbuch hierüber gebracht[30], und H. stellt jetzt die Forderung, dass sich jeder Künstler und Kunstliebhaber auf die Bedeutung der Gebärden verstehen müsse, nur auf die Bedeutung, von der Schönheit, die dem Italiener natürlich war, fällt kein Wort. Und er wendet auch nur Gebärden an, deren Sinn sich von selbst versteht. Irgend eine Auswahl ist nicht zu erkennen, ebensowenig wie in der Verwendung von Farbe und Attribut. Alles ist passend und gut, um der Träger einer Deutung und die Brücke einer gedanklichen Beziehung zu sein. Vergleiche sind ein notwendiges Erfordernis. „Die Gleichnis ist der Kunstgrund aller Bilderey“. Als bunten Anfang jedoch und buntes Ende wünscht er bei allen Lustspielen Allegorien zu sehen. Er sagt so in der Theorie und handelt so in der Praxis. Zum Waldgedicht Seelwig giebt die „Musik“ eine Einleitung, die „Malerey“ den Schluss. Die „Redkunst“ wird durch den Gott Terminus begonnen, in ähnlicher Weise wie „Tugendsterne“ durch Echo. Für jeden Begriff gibt es schliesslich nur eine Art, ihn darzustellen. Die Allegorie erstarrt ihm. Während er in Lob und Prob sonst zu jedem Gegenstand eine bunte Fülle von Redewendungen gibt, kennt er für allegorischen Ausdruck nur einen festen, in allen Teilen bestimmten, ohne Variationsmöglichkeit. Es „wird“ gebildet so und so. In Boccalini's Raggnagli di Parnaso

---

29. IV. 267; I, 41.
30. Bonifacio's Arte de cenni.

tagten Griechenlandsgötter heiter auf dem Gipfel des Berges. H. ruft, sie zu vertreiben, die Allegorie herbei.[31] Die Kräfte, welche dort durch ebenmässig ausgebildete Wesenheiten dargestellt wurden, sollen durch spitze Gedanken ausgedrückt werden, die sich hinter einem kleinlich zusammengesetzten Bilde verbergen. H. müht sich ja auch ab, für die 12 Zeichen des Tierkreises, die aus dem Heidentum stammen, die Apostel einzusetzen, und zwar an jeder Stelle den, der am besten das betreffende Gestirn ersetzen könne.[32] Die Allegorie, welche er so reichlich in „Nathan und Jotham“ anwandte, gehört nicht hierher. Dort treten nur Religion etc. einfach und schlicht als Personen auf.

So sehen bei Harsdoerffer die Gattungen aus, welche auch wir als ein inniges Zusammenarbeiten von Malerei und Dichtkunst betrachten. Welche Bilder entwickelt er nun, wo er nur in Versen spricht? Und zunächst, wie versteht er solche Gemälde zu geben, die vom Wort losgelöst sein könnten? Denn der Dichter muss ja auch Maler sein, ohne dass er zu der Wortkunst zu greifen brauche. Niemand hat ja den alten Satz so sehr betont, wie H., dass die Malerei ein stummes Gedicht und das Gedicht eine redende Malerei sei.[33] Dass er an dem in Italien herrschenden Pomp für Schaustücke Gefallen gefunden hat, liegt auf der Hand, denn die Beschreibungen solcher Vorgänge sind vollständig nach italienischem Muster wiedergegeben, sobald die Dichtkunst dabei fehlt. In der Mitte des 15. Jahrhunderts hatte Ringhieri den Damen geraten, sich durch galante

31. L. u. Pr. Vorr.
32. III, 16.
33. VI. Anh. 55; L. u. Pr. 101.

Inscenierungen die Zeit zu vertreiben. Das Giuoco de Scacchi[34], bei dem an Stelle der Spielfiguren Herren und Damen treten, gibt H. II, 76 ff. genau so, und VI, 195 gestaltet er danach ein Damenspiel. Die Bühnenbilder mit Tänzern und Statisten (VI, 39 ff.) sind entsprechend den letzten Errungenschaften des italienischen Theaters entworfen, wahrscheinlich nach den Einrichtungen des Anfang der 40er Jahre zu Venedig erbauten Operngebäudes, die durch Beschreibung und Zeichnung bekannt gemacht wurden.[35] Doch je mehr die Poeterey hinzutritt, desto weniger ist Aufnahme des italienischen Geschmacks zu erkennen. Der Dichter erhält von H. öfters und verhältnismässig klare Belehrungen über das Wesen der Malkunst, aus denen uns sein eigener malerischer Sinn entgegentritt, der es zu einem besonderen Stilgefühl nicht einmal bringt, sondern sich durch Verquickung mit unkünstlerischen Momenten kennzeichnet. V, 7 zählt er die verschiedenen Seiten auf, in denen sich ein Maler üben, und die er beherrschen müsse. Er soll zunächst den Inhalt erfinden, dann die Figuren und Gegenstände in das richtige Grössenverhältnis setzen, Farbe, Licht und Schatten anbringen, die Affekte darstellen, die Bewegungen in richtiger Verkürzung wiedergeben, und schliesslich sagt er noch, alles solle in schöner Ordnung aufgemalt werden — also ganz selbstverständliche Forderungen[36], die für jeden gelten, der überhaupt ein Gemälde zu Stande bringen will. Bemerkenswert ist, dass der Maler zunächst

---

34. Giuochi liberali p. 158.

35. Bisaccione, Gli Apparati Scenici del novissimo Theatro di Venecia, V. 1644.

36. VIII, 166 werden sie noch einmal eingeschärft..

einen Inhalt erfinden müsse. Zur Erklärung wird noch beigefügt: „Viel achten die sinnreiche Erfindung höher als die Handarbeit". H. gehörte selber zu denen, die mehr auf die sinnreiche Erfindung als auf die Handarbeit achten. I, 111 sagt er: „Dergleichen wird auch erfordert, dass der Maler an behenden und sinnreichen Erfindungen nicht ermangele".

Er hatte genug Gelegenheit, sich an guten Meistern zu bilden, Dürer erwähnt er und wie Raymund wegen eines Atelierbesuches zu der 7. Gesprächspielsitzung zu spät kommt, wird er als Patrizier auch Verkehr mit Malern unterhalten haben. Sollte er nicht auch auf seinen Bildungs- und Studienreisen die Gemälde der Meister gesehen haben? Oft spricht er aus, wie hoch doch jetzt die Malkunst stände im Gegensatz zu früheren Zeiten. „Die Kunst ist fast der Natur mit löblichem Eifer gleichgekommen und scheint, dass selbe bisweilen von Künstlern beschämt werde"[37]. „Ja, solche Kunst ist anheut so hoch erhaben, dass man fast dazu zu schreiben hat, es sei Gemähl und nicht die Sache selbsten"[38]. Und doch, welch barbarischen Geschmack entwickelt er. Er findet grosses Gefallen daran, wenn die Apostel Petrus und Paulus rot gemalt sind, um zu sagen, dass sie sich der heutigen Geistlichkeit schämen. Auf einem anderen Gemälde war jemand mit der Rückseite abgebildet, sein Gesicht schaute aus dem Spiegel. H. ist davon entzückt, lediglich von der Sonderbarkeit der Erfindung. Oder ein Portrait ist so dargestellt, dass die Hand gerade einen Becher zum Munde führt. Er hält das für einen Zug, der von grosser Klugheit des Malers zeugt; denn man vermisse an der Person jetzt

37. I, 107.
38. ebenda.

nicht, dass sie nicht rede. Und dergleichen findet sich oft. „Der Maler, welcher nicht stetig neue Erfindungen bringt, ist für keinen Meister zu halten“[39] „Der Maler soll sich nicht scheuen, alles durch seine Kunst verstehen zu geben“. Wenn er in seinem Gemälde einen Wink vorzubringen weiss, dass er auf baldige Bezahlung rechnet, so ruft dies H.s Bewunderung wach. Jedenfalls versteht er an einem Gemälde eher das Dargestellte als die Darstellung zu schätzen. Der Mangel an wirklichem Kunstsinn offenbart sich. Wie er gern lustige Geschichten und spitze Anekdoten erzählt, sucht er auch im Gemälde Unterhaltung und Belustigung durch gedanklichen Inhalt. Dass ihm ein solcher am ehesten Eindruck macht, wenn er vor einem Gemälde steht, darüber kann kein Zweifel sein. Verschlagenheit könne bisweilen die Kunst übertreffen. Er ist ein besonderer Freund der Gobelins[40], und zwar weil sie behaglich Historien wiedergeben. Ja, er verlangt sogar, dass sie keine antiken Fabeln, sondern „neulich beschehene Historien“ darstellen sollen, und ferner, dass aus der dargestellten Geschichte eine Tugendlehre zu schöpfen sei. Bunter Zierrat soll in die Umrahmung kommen. Genau so wünscht er in dem Lustspiel eine Historie zu vernehmen, die durch die Farbigkeit einer allegorischen Person eingeleitet und abgeschlossen wird. VII, 303 f wird zweimal die Aufgabe gestellt, aus 6 gegebenen Gegenständen ein Gemälde anzufertigen. Das zweite Mal werden sie jedoch nicht in ein Nebeneinander, sondern in ein Nacheinander gebracht; es wird unter der Hand eine Erzählung daraus. „Dieses lässt

---

39. I, 113.
40. II, 89—148; V, 60 ff.

sich sowohl nicht mahlen, als das vorige". Bei der ersten Aufgabe werden die Gegenstände glücklich in eine örtilche Ordnung gestellt, jedoch ohne einen andern Sinn als eine allegorische Ausdeutung, die auf der besonderen örtlichen Anordnung beruht. Der Maler soll ferner den Beschauer die Kostüme und Sitten der früheren Zeiten lehren, die dieser neugierig anstaunt. Auch die Eigenarten des Landes und Jahrhunderts müssen getreu nachgeahmt werden. Ob der Künstler sie mit seinen eigenen Augen sehen und etwas von seiner Seele hineinlegen soll, ist eine unbekannte Frage. Er wünscht genau zu schauen, wie die Leute damals ausgesehen haben, und hält es für einen groben Fehler, wenn der Patriarch Jacob seidene Strümpfe trägt (I, 111). Ja, ein ganz verständiger Maler muss auch die passenden Flüsse und Gewächse naturgetreu anbringen (II, 118). So sieht er die Malerei in einer sehr groben Weise als Lehrerin der Geschichte, mit einer Lernbegierde, die sich an dem rohen Stoff begnügen lässt, obwohl ihm Sinn für „Auszierung" nicht ganz fehlt. Auch theoretisch unterscheidet er unter den erdichteten Gemälden, die den „wesentlichen" bei weitem vorzuziehen seien nur „die Bildungen der Tugenden, Lastern und andere Eigenschaften, die Grotesken und abenteuerlichen Mahlerischen Einfälle, welcher sich auch der Poet bedienet", und die „von den vergangenen oder zukünfftigen Geschichten" hergenommenen (VIII, 167).

Der Poet hat nun ein Mittel, ganz und gar als Maler auftreten und Bilder herstellen zu können, die Bühne. II, 73 wird die ganze dramatische Gattung ein „lebendiges Gemähl" genannt, und V. 26 „ein lebendiges und selbstredendes Gemähl". Die Bühnenkunst soll geben, was die Malerei gibt, nur dass sie den Vorteil hat, Ge-

sang und Musik noch hinzunehmen zu können. Mesnardière, der 1640 eine Poetik schrieb, welche sich nur mit dem Drama beschäftigt, verlangt, der Dichter müsse beim Entwerfen einer Scene auch den Bühnenapparat im Auge haben und Palast, Grotte und Wald wol anbringen.[41] „Mais il y a de la basesse à chercher ses avantages dans les choses extérieures, qui ne sortent point du Poète". Er fasst das Drama ziemlich klassisch auf und berücksichtigt die Allegorie nicht. Er sagt wohl: „Entre les plus agreables (arts et sciences) dont le principal object et de plaire à la Phantasie on sçait bien que la Peinture, la Musique et la Poesie sont la plus douce nourriture"[42], aber eine Vermischung findet keineswegs statt. H. las ihn, und die von ihm angeführte Stelle, die im Original lautet: „il n'est pas moins nécessaire aux Ecriváins de Théâtre d'en sçavoir la disposition, qu'il est besoin au Capitaine qui se veut rendre parfait, de sçavoir exactement le métier des Ingénieurs", übersetzt er fälschlicherweise in seinem Sinne so, als solle die Bühne der Platz sein, auf welchem der Dichter als Feldherr uneingeschränkt waltet und anordnet.[43] Hauptsächlich lehnt sich H. natürlich an die Italiener und ihre Oper an. VI, 44 zitiert er Bisaccioni, der Scaliger und die Alten durch die Oper für abgetan erklärt und selber vier Drammi musicali geschrieben hat. Doch wenn der Italiener einige Zeilen weiter sagt: „Delli due fini, che insegnò Oratio, non è rimasto alla Poesia, che il diletto", so ist das eine Stelle, die unser H. einfach übergeht,

---

41. La Poetique, p. 410 u. 419.
42. p. 3.
43. VI, 42.

Auch die Bühne benutzt er für ethische Zwecke. Wie die Ausstattungen des „Schauplatzes“[44] sind auch die Zwischenspiele zur „Welt Eitelkeit“[45] und die schauspielerische Vorführung des Tabakrauchens[46], die einen Körpervirtuosen verlangt, vom italienischen Theater aus zu verstehen. In „Der Welt Eitelkeit“ werden Reichtum, Ehre, Wohlleben und „Liebesseuche“ durch vier Bühnenbilder dargestellt, mit Hinzunahme der Bildkunst. Die bei dem Maler so geschätzten sinnreichen Erfindungen treten hier in aller Stärke ein. Nicht nur die genaue Ausstattung der auftretenden Personen, sondern alles, was auf der Bühne angebracht wird, ist wichtig für die Bedeutung, Scenerie und Sinnbilder. Der Dichter soll genau so malen, wie H. es vom Maler verlangt, er soll ein Bild herstellen, nur nicht mit dem Pinsel auf Leinwand, sondern mit den Mitteln des Schauspielers und des Theaters. Zu einem Ganzen werden die vier Scenen durch das Schlussbild verbunden, das Bild des Todes, welches den anderen erst die eigentliche Bedeutung gibt. Noch ein sekundäres Band besteht zwischen den Bildern der Eitelkeit, das aber rein malerisch ist, nämlich das Fortschreiten von Morgen zu Mittag, dann zum Abend, schliesslich zur Nacht. Der Reichtum als Morgenröte dargestellt, verlangt eine Scenerie, in die der Morgen hineinglänzt. Die Ehre stellt sich im Glanze des Mittags dar, das Wohlleben an einer beladenen Abendtafel, und die Liebesseuche schliesslich zur Nacht. Eine solche Verbindung durch die Tageszeiten wendet H. noch einmal an, in dem Hochzeits-

---

44. VI, 39 ff.
45. III, 170 ff.
46. III, 253.

gedicht Trichter II, 34, das dem „Pegnesischen Schäfergedicht“ entnommen ist, wo zwei Strophen Clajus zugehören. Die 4 Abteilungen durch den Stoff mit einander zu verbinden, wäre ein Leichtes. Er verschmäht dies jedoch und beginnt jede Abteilung mit der Erwähnung einer Tageszeit, die von den Vorgängen vollständig losgelöst ist. Jene vier Bühnenbilder werden ausserdem durch eine andere fortschreitende Linie verbunden, nämlich dass mit jedem neuen der Wert der Person schwindet und die Wichtigkeit der Scenerie steigt. Den Reichtum versinnbildet eine andere allegorische Person, die Morgenröte. Die Scenerie begleitet das Thema nur. Bei der Ehre hingegen dienen die Mauern des prächtigen Saales direkt dazu, überhaupt zu kennzeichnen, dass die Ehre gemeint sei, noch mehr die besetzte Gasttafel dazu, das Wohlleben zu bedeuten, das als Person nur statuengleich und wie ein Dekorationsstück angebracht ist. Im letzten Bild schliesslich ist alles durch die Scenerie gegeben. Hier treten zwei Personen auf, die sich schlechthin als eine männliche und eine weibliche darstellen. Die Verse spielen überall eine weit geringere Rolle, als die theatralischen Gemälde. Sie würden allein genügen, den Hauptinhalt zu sagen. Aber sie sind nicht mit derselben Sorgfalt behandelt. Während dort die lebhafte Anstrengung vorhanden ist, recht viel Gedanken hineinzubringen, gelten diese als passive Träger der musikalischen Elemente. Sie geben nur die allerlandläufigsten Gedanken und verzichten darauf, durch Wendungen der Idee oder durch Pracht der Bilder Aufmerksamkeit zu erregen. Diese soll der Bühne gelten. Durch dieselben Mittel werden VIII 443 das Elend des Krieges und die Segnungen des Friedens gepredigt. Ja, es wird sogar offen gelassen, ob die Entwürfe für eine Bühne oder für die

Leinwand geschehen. In dem letzteren Falle sollen die Verse dem Gemälde beigeschrieben werden. Denn das Malerische geht nicht so weit, dass der Sinn allein aus ihm verstanden werden könnte. Der Ruchlosigkeit, der Ungerechtigkeit und der Armut, die zu Kriegszeiten herrschen, folgt die Darstellung des Friedens, zunächst der Friede selber, und nach ihm Reichtum, Gerechtigkeit und Gottesfurcht. Jeder dieser Zustände und Eigenschaften wird wiederum durch eine allegorische Person gegeben, diesmal aber nur durch Bekleidung und Attribute ausgezeichnet, Scenerie ist nicht berücksichtigt. An Buntheit der Farben und Mannigfaltigkeit der Geräte wird nichts gespart, sodass eine naive Schaulust zu dem ihrigen kommt. Die Verse sind kurz und geben nicht viel mehr als eine Ueberschrift. Als ihm ein längeres Lied entschlüpft ist, zieht H. wieder einen Strich und ersetzt es durch einige wenige Zeilen. Der Maler brauchte nicht mehr zu tun, als die angegebenen Dinge abzubilden, wie man eben Kronen und Trinkgeschirre u. dgl. hinmalt. Ein Gemälde wird ganz ohne Verse gegeben. „Dieses were also ein Gemähl allein, das auch ohne Beyschrifft zu verstehen". Dafür besteht es aus 4 Personen, die als Hintergrund eine besondere landschaftlich Staffage haben. Gegen die andern nimmt es sich wie ein Schlusstableau aus, das durch die Einführung der Flüsse Rhein und Donau die bis dahin enge Behandlung nur des Themawortes auf bestimmte Grundstützen hebt und einen weiteren Ausblick gibt. Dem entsprechen auch die Gesprächreimen, die Rhein und Donau als Abschluss mit einander halten sollen; sie gehen auf die aktuelle Lage und haben vielmehr eigenes Leben in sich als sonst die Verse in diesem Aufzug. In den Vordergrund treten dagegen die Verse durchweg in dem „Aufzug der Blumen" (VIII, 131).

Hier ist im Wort alles enthalten, während die Bühne nur eine angenehme Zutat gibt. Der Frühling als Prolog, dann Veilchen, Rose, Lilie,, Nelke halten ihre Ansprache. Zu schauen ist nur eine weibliche Person mit irgend einem passenden Kostüm und einem Kranz der betreffenden Blumen und am Schluss ein Tanz. Dafür sind die Verse voll von Bildern aus dem Blumenleben untermischt mit Sentenzen. Die Rolle, welche in den beiden andern Aufzügen die Bühne spielte, spielen hier die Verse, und wie oben die Verse eine wenig beachtenswerte Begleitung waren, tritt hier eine ziemlich farblose Frauensperson auf.

Bei einer Gattung hält H. es für unwesentlich, ob sie durch stummen Prunk auf der Bühne oder durch Beschreibung gegeben wird. Denn nach seiner Definition unterscheiden sich Schäfergedicht und Schäferspiel durch nichts weiter, als dass hier die Situation wirklich vor Augen gestellt und dort nur geschildert wird. „Wie in den Hirtengedichten der Schauplatz beschrieben wird, so wird er in solchen Spielen gemahlt und ausgebildet“.[47] Der Schauplatz, ob gezeigt oder beschrieben, ist in den Schäferspielen von einziger Wichtigkeit; sie, die die Lustgedichte katexochen sind, sollen dem Auge eine Menge Erfindungen bieten. H. waren diese Spiele notwendig, um dem Ernste der Welt zeitweilig ganz zu entfliehen; einen durchgehenden Inhalt aber vermochte er nicht aufzubauen. Selbst die Liebeshändel hoher Personen, die in schäferlicher Verkleidung darzustellen er theoretisch empfiehlt, hat er zu solchen Zwecken nie benutzt. So blieb ihm nichts übrig, als den fehlenden Inhalt durch eine Menge von Erfindungen zu ersetzen, die an sich ja auch Mühe

47. L. u. Pr. p. 107.

kosteten, von denen aber jede für sich leichter zu bewerkstelligen war. „Die Veränderungen der Jahreszeiten, Regen, Donner, Blitz, Schiffahrten, und dgl. können gar eigentlich vorgestellt werden“[48], und was in den Hirtengedichten nur geschrieben wird, „als Stätte, Flüsse, Berge, Tempel, Felsen, Wälder, Thäler, und der gantzen Landesart“, muss im andern Falle auch auf der Bühne zu sehen sein. Dem entsprechend werden an den gedanklichen Inhalt die allergeringsten Anforderungen gestellt, sodass das Hauptkontingent des Anziehenden und Reizenden von der scenischen Beschreibung oder Darstellung ausgeht. Es gibt eine Art der Schäferdichtung, wo in die Gefilde der Hirten eine Welt getragen wird, wo ein tiefes Gemüt sich aussprechen kann, H. kannte sehr wol den Aminta, er kannte Lope, der an dem stromreichen Erimantus und dem fruchtbaren Ladon weilt, zwischen blauen Linien, zerbrechlichen Schwertlilien und immergrünen Myrthen. „De un valle se levanta el monte Menalo, poblado de pequenas aldeas, que entre los altos robles, y nativas fuentes, parece a los ojos de quien le mira desdelexos, un agradable lienco de artificiosa pintura“. Er übersetzte die Teile, welche Gil Polo zu Montemayors Diana beigesteuert hatte, und verweilte dabei gerne bei den malerischen Partien.[49] Er kannte aber auch die Menge der späteren Arkadien. Das „Pegnesische Schäfergedicht“ war eine sklavische Nachahmung der Opitzischen „Hercinie“ und sollte auch, in Gemeinschaft mit Clajus als Gelegenheitsdichtung verfasst, nichts Eigenes bieten. Genau wie Opitz die Landkarte seiner Heimat hineinbringt, beschreibt er die Gegend um Pegnitz und

---

48. Trichter II, 107.
49. Belegstellen später.

Hallerwiese. Papiermühlen und Drahtschmieden beleben die Landschaft. Nur an die Stelle der philosophischen Gespräche Opitzens treten die Namenszüge der Hochzeiter, oder Strefon findet: „Diese Felder füllen nicht nur die Augen, sondern tragen zu unsern Tischen Spargen, Endivien, Melonen, Artischoken, Käsköhl, Peterlein und viele andere Gartengewächse“. Gegen das lächerliche Schäferwesen protestiert H. und er freut sich, dass satirische Schriftsteller aufgestanden sind, es zu töten. „hat sich einer gefunden, der den Pigore della Mancha mit seinem Sancho Pansa ausgerüstet, solche Fantzendichter zu Schanden zu machen. .... Keiner aber hat die Torheit solcher Scribenten besser an den Pranger gestellt, als Jean de la Lande, mit seinem wahnwitzigen Schäfer“. Da er das schäferliche Kostüm nicht mit einem Inhalt durchbilden kann, sodass ein Leben entsteht, will er farbloser sein als die Dichtungen, welche zur Parodie der Gattung wurden. Bei ihm geht vielmehr die eigentliche Schäferdichtungen, an die er sich, um dem Ernst zu entfliehen anklammert, ganz zu Grunde. Das „Pegnesische Schäfergedicht“ darf zur Charakteristik kaum berücksichtigt werden. Das Hirtengedicht V. 315 ff. wird in den Traum eines von Soldaten misshandelten Schäfers eingekleidet, der eine auf imaginärer Bühne aufgebaute Scenerie schaut. Er sieht das Feldherrnzelt und darum sechs Fahnen flattern, die auf der einen Seite programmatische Inschriften und auf der abgewandten Sinnbilder tragen „die aber der Schäfer nicht alle bemerken können“. Die verschiedensten Kriegsgeräte sind ferner angebracht und jedes trägt wiederum eine Aufschrift. Die Aufschriften sind so eingerichtet, dass sie zusammen eine Charakteristik des Heeres und seines Feldherrn geben, eines Idealheeres und eines Idealfeldherrn. All dies glänzt

dort nun in der Sonne, die Fahnen flattern in der Luft und weiter geschieht nichts. Man sieht schon die Notwendigkeit, sich dieses Hirten„gedicht“, das als solches nur episch gegeben wird, auf der Bühne zu denken. Indem der Beschauer die Inschriften abliest und behaglich deren kleine Gedanken ausspinnt, sieht er sich diese Zustandsschilderung, dieses „Milieu“ an. Das vage Wiedergeben eines Zustands, wobei in jedem Fall die Personen ganz verblasst sind, ist noch H.s einziger Zweck der Hirtendichtung, mordender Krieg oder arkadischer Frieden. Es ist das sich wiegen in einer ganz verschwommenen Sphäre, das ihm aber um so wohler tat. Beschäftigt wird der Geist unterdessen in etwas durch die Denksäulen und Ehrenpyramiden. „Ob nun dergleichen Erfindungen zu den poetischen Fechtsprüngen gerechnet werden, so haben sie doch in den Lustgedichten einen feinen Gebrauch“.[50] Bei einem lebendigen Letterwechsel (VI, 56) käme sogar noch chorische Bewegung hinzu. Und er denkt sich die Menge solcher Mittel unerschöpflich. „Viel hundert Sachen, welche die Umstände der Taten eines Siegprachtenden Heersfürsten auszubilden an die Hand geben würden“[51]. Es kann natürlich bei H. nicht fehlen, dass er andererseits auch zu dem schwach schäferlichen Element das moralische zugesellt, ein anderer Weg, auf dem die Gattung zu Grunde geht. Das „Geistliche Waldgedicht“ Seelewig“[52] ist eine Schäferei, in die sich die Intrigue des bösen Feindes eingeschlichen hat. Hier gibt es eine fortschreitende Handlung mit Knoten, Höhepunkt und Auflösung. Wohl sind Schäfer und Nymphen galant,

50. Trichter II, 30; ähnlich p. 38.
51. V, 323.
52. IV, 39.

Natur und Blumen ein beliebtes Thema, dennoch ist das Kostüm nur ein äusserliches. Es handelt sich nicht um Individuen aus dem Schäferleben, sondern um die menschliche Seele, deren Freunde und Feinde. Das Fernrohr, das als Liebesgeschenk überreicht wird, fällt sogar grob aus dem Kostüm heraus, ebenso wie der Spiegel; denn Schäferinnen dürfen sich nur im Bache spiegeln. Flüsse und Bäume spielen innerhalb des Stückes eine notwendige Rolle. Doch wird uns keine Idee von der Landschaft zugegeben. Notwendig gehört zu der Schäferdichtung, dass die Personen in Fühlung mit ihrer heimatlichen Natur stehen. Wie wir es hier auf Treu und Glauben hinnehmen müssen, dass die Auftretenden Schäfer und Nymphen seien, zeigt uns auch die Natur kein Antlitz. „Die Nymfen gehen Abends an dem Ufer des Meeres spatzieren", steht als trockene scenarische Bemerkung da, weiter nichts. Auch der Name Waldgedicht hat nichts mit der Landschaft zu tun; er ist von der Satire abgeleitet, die fälschlich als „Satyra" aufgefasst wurde. Es ist ganz eigentümlich: Gerade hier unterlässt es H. Gemälde anzubringen. Der Name des Schäferwesens erregte eine subjektive Empfindung schon genug, ihn sich in seinem Elemente fühlen zu lassen; ein Bedürfnis klarer anzuordnen fehlt ihm. Und dann kommt entweder seine spitz durchgeführte Moralisierung hinzu, oder das Inschriftenwesen als gemächliche Unterhaltung. So hemmt, wenn Poeterey und Malerei zusammen auftreten sollen, eine immer die andere. Er sucht stets dasselbe Gemisch von Sagen und Sehen, auch da, wo er seiner Theorie nach die vollständige Malkunst sucht.

Wollen wir uns in H.s Versen nach poetischen Gemälden umsehen, die auch in unserm Sinne dichterisch sind, nach solchen, die, in Schilderungen gegeben,

ihren eigenen Körper tragen, so thun wir am besten, uns zu den „Andachtsgemählen“ zu wenden. Das Buch der Hundert Andachtsgemälde ist verloren gegangen; doch kommen sie als Material genügend in den Gesprächspielen und in den beiden Bänden der Sonntagsandachten vor[53]. Die Gattung beruht auf einem Gleichnis, das möglichst der Bibel entnommen sein soll. Lob und Prob 102 ff. wird auseinandergesetzt, dass ein Bild zunächst seine eigentliche Bedeutung hat und dann „Gleichnis- oder Erklärungsweis“ eine übertragene in den Sinnbildern. „Hieraus entspringet die dritte Art, wenn nemlich beede zusammengesetzet, und das Bild von der Grundrichtigen Gleichniss und des Erfinders Beliebung gesammt, vorstellig gemacht wird“. Beispielsweise wird dann 4. Moses 32/9, die Kundschafter mit der Traube, mit Joh. 15/5 zusammengebracht, wo Christus der wahre Weinstock genannt wird[54]. Also zu der „Grundrichtigen Gleichnis“ fügt sich des „Erfinders Beliebung“, die breitere Ausmalung. Sie tritt von dem Gleichnis losgelöst und rein auf und von dem Gedanken weniger gestört als sonst, der ihm wenig Mühe machte, da er ihn als überliefertes Gut erhielt. Zudem knüpft sich ja nichts leichter aneinander als der Schöpfer an die Schöpfung. So gehen hier die Gedanken ihren eigenen frommen Weg und parallel dazu entwickeln sich die Bilder ungestört. Auch VI. Anh. 14 verwendet er den Weinstock. Durch das Winzermesser wird er aufs härteste verwundet und tut dennoch seinen Feinden Gutes. Wie er zunächst im Frühjahr seiner Triebe beraubt ist und dann im Sommer voll Blätter und Blüten

53. Die kleine Sammlung von 12 Andachtsgemälden ist nur ein abgetrennter Anhang zum VI. Teil der Gesprächspiele.

54. Wiederholt, Sonnt. A. II. Vorr. 15.

steht, wird breit geschildert und noch sieht man den lehrhaften Zweck nicht. Die Anwendung für den guten Christ geschieht erst am Schluss. VIII, 185 wird die Hoffnung durch einen Regenbogen bedeutet, der beim Untergang der Sonne erscheint. Drei Bilder führt H. aus, das des noch hellen Abends, das der hereinbrechenden Nacht und das Auftreten des Regenbogens. Wir sehen ihn weit besser malen als in weltlichen Gedichten. „Ihr mit Gold umstrahltes Haubt gleichet roten Feuerflammen, die das Spiegelhelle Blut fass't in einem Ring zusammen. Es nacht bald der Sternen Heer. Ach verziehe schönes Liecht, warum eilst du zu verlassen dieses Frucht-erfüllte Feld, und fleugst auf der Wellen Strassen? dir folgt nun die Schattenmacht, welche voller Angst und Furcht uns ein Bild des Todes weiset, welche mit der Trauerfarb über Berg und Täler reiset und die Sorgen schlaffen macht". Ganz am Schluss folgt die lehrhafte Ausdeutung. Die Anlehnung an die Religion hatte bessere Folgen als die Anlehnung an das Schäferwesen. Ein besonders langes Gemälde ist Sonntags Andachten II, 73 f. zu finden, wo die Morgensonne Herr der Nebel wird.[55]

Schon bei diesen Naturgemälden bemerken wir, dass immer dieselben hellen Lichter und kräftigen Farben wiederkehren. Diese Effekte werden noch mehr erhöht, wenn H. nach einem Gemälde strebt, aber nicht die Kraft hat es auszuführen. Er kommt so von selbst dazu, die Eindringlichkeit der kleinen Elemente zu steigern. Wo das grosse Gemälde sonst einen Platz hätte, versagt es, und es bleibt ihm nichts weiter übrig als der Schmuck, mit dem jeder Mensch sich schmücken

---

55. Zu beachten wäre ferner Sonntag-Andachten I, 37, 54, 118; II, 117; I. 54 eine andere Fassung Gesdr. VIII, 185.

kann und der dem naiven Wilden am meisten in die Augen sticht. Wenn er eine Schönheit beschreiben will, greift er zu diesen Kostbarkeiten, zur Erhöhung des Glanzes und der Farbe. Blumen, Gras und Vögel fasst er als das Erzeugnis aus Mineralien auf, ohne dem animalischen Leben Raum zu schaffen. Man sehe nur, wie er sich freut, den einfachen Satz Senecas ausputzen zu können (V. 47): Virtus si conspici daretur, innumeros sui amatores inveniret. „Wir wollen alles, was schön ist und heisst, zusammenfassen“. Und was kommt alles hinein? Das guldne Sonnenliecht, die flammenden Sterne, der silberne Mond, der perlene Thau, das guldene Mark der Erden, eine lautere Qwell, und edele Steine. Mit welchem Behagen zitiert er die Beschreibung aus Zesens Teutschem Helicon: Der Mund war rother Samt, die Lippen aufgeetzet — Mit Röslein und Rubin . . . ., und er rühmt Opitz, Werder, Buchner, Rist und andere wegen solcher Beschreibungen.[56] Er nahm dergleichen begierig auf, denn er verweist selber auf seine ersten Schäfergedichte, wo es heisst: „Die Wangen sind von Marmor aufgeführet, und durch und durch mit Purpurrot schattieret, Des Hertzens Tür verpfälet Helfenbein, von aussen leucht der Rosen hoher Schein“. „Wie göttlich ist geschmückt der Seelen Haus, Die Liebe blitzt aus beyden Fenstern aus“[57]. Was verstand denn H. überhaupt unter Schönheit? Er kannte nur eine Schönheit der Frau „die Schöne“, die Dame aus den vornehmen Ständen, die ihren Leib gut pflegen (II, 34) und für ihr Antlitz in jeder Beziehung sorgen kann, mag die Gefeierte auch in ländlichen Gedichten vorkommen. Nur Frauen sind bei ihm schön, aber nicht nur schön,

---

56. I, 115.
57. Pegnes· Schäfergedicht p. 33.

sondern auch tugendreich. „Ja die Schönheit ist ein köstliches Gefäss eines jederzeit wohlriechenden Balsams, ein Ebenbild innerlicher Vollkommenheit und ist unleugbar, dass die Bösen von der Natur mit sonderlichen Kennzeichen bemerket, die Guten aber mit gewissen Arten gleichfalls gekennzeichnet sind“ [58]. Es ist ihm sicher eine Erleichterung, wenn er an einer Frau die Schönheit schätzen darf, weil auch ihre Seele die wünschenswerten Eigenschaften besitzt. Wie ein Prediger sieht er die Schönheit als eine vorübergehende Eigenschaft der Frau an, die durch das Alter zerstört wird.[59] In der Tat kennt er die Rede eines italienischen Predigermönches über die Schönheit, dem neunten der Discorsi des Tomaso Caraffa, der auch ein ähnliches Nachschlagebuch für poetische Floskeln und blumige Redewendungen geschrieben hatte, wie H. in seinem Lob und Prob es gibt, die „Poetiche Dicerie“ [60]. Er ruft aus: O Bellezza vana, O Bellezza divina, O Bellezza santa, und in jenem lebhaften Stil, der vor keinem Gedanken zurückschreckt und alles und jedes in den Mund nehmen kann, vergleicht er sie mit den verschiedensten Gegenständen. H. ahmt ihm nach und lässt seine Freude an Redewendungen walten. Doch sieht man, es ist immer das eine Ideal, das wesenlos gewor-

---

58. I. 121.

59. II, 199; 203.

60. „Lob und Prob“, dies erste deutsche Aerarium, ist ohne Zweifel in starker Anlehnung an die Dicerie poetiche entstanden. Schon der Artikel Seidenwurm-Verme di Seta genügt, um dies zu erweisen. Der Name Caraffas findet sich hin und wieder citiert. Weiter unten werden Proben aus Original uHd Nachbild gegenüber gestellt. Caraffa war Neapolitaner, aber wohl nicht identisch mit dem Präsidenten der Otiosi, dem H. die lateinische Ausgabe des Sophista widmete, sondern ein anderes Mitglied der weitverzweigten Familie.

den ist. IV, 330 tritt es wieder auf, diesmal sind es die Grazien, die er beschreibt, und VI, 221 gibt er eine Liste, wie die einzelnen Körperteile beschaffen sein müssten, sich an fremde Autoritäten lehnend, und dabei Homers γλαυκῶπις für grün-graulich nehmend. Dass er für eine individuelle Harmonie keine Augen hat, ist sofort zu erkennen, Steigerung der Effekte reizt ihn allein. „Der Mensch, die kleine Welt, ist weiss wie Helffenbein, gelat wie Marmelstein, bunt wie das Blumenfeld. Seine Sprach ist Engelhold, sein Verstand ist wehrt wie Gold, seine Augen sind von fernen in dem Haubt wie helle Sternen“[61]. Und so geht es nicht nur bei Betrachtung des menschlichen Antlitzes. Die Blumen sind ihm tot. „Mit Rubinen und Safiren ist besetzet dieses Land, das mit manchem Diamant pflegt der Silberthau zu zieren“[62]. Und IV, 340 sind sie „die Sterne der so buntfertigen Erden“. Sie liegen als farbige Punkte auf der Erde. Sie sind aus den Wolken herabgefallen, anstatt aus der Erde hervorzuwachsen. Ihre natürliche Farbe genügt ihm nicht. „So schön die Blumen sind, so viel schöner und mehr beständiger kan sie der Mahler bilden“. Die Kerzen in der Kirche sind die Erdensterne[63]. Den hellen Glanz von Sonne, Mond und Sterne liebt er über alles. Man kannte ja damals kein starkes künstliches Licht. „Ihr helles Angesicht hat Englisch-schön gestralet, es war ihr Haubt bedekkt mit einer hohen Kron, die sieben sterne hat, ihr Kleid war als der Thron des blauen Wolken Reichs mit Flammen ausgemalet“[64]. „Die güldene Sonne zwar

61. Lob und Pr. p. 243.
62. IV, 87.
63. L. u. Pr. 150.
64. VI, Anh. v. 25 ff.

schmeltzet die Erden gleichsam mit vielen bunten Farben ein; der silberne Mondschein hingegen erleuchtet neben seinen Feuerfunkenden Sternen die Lufft“[65].

Es ist Nacht! Die „güldene Sonne“ zu erwähnen liegt gar keine Veranlassung vor. Es bietet Interesse zu sehen, wie er den oben angezogenen Discorso della Bellezza abändert. Caraffa vergleicht die Schönheit mit einem Berg und gibt nun eine ausserordentlich lange Beschreibung eines Gebirges, in der alles zu finden ist, was nur in einem Gebirge vorkommen kann, gleich den schnell wechselnden Bildern eines Panoramas. Darin kommt auch vor: „Ma nella parte piu bassa, che lieta receve i fecondi raggi del Sole“. H. greift dies nun sofort heraus und sagt: „Die Schönheit ist ein Berg, welchen die aufsteigende Sonne verguldet“. Der Goldglanz lockt ihn mehr als die anderen Alpenbilder. Dann vergleicht Caraffa die Schönheit mit einer Wiese, und wieder entsteht eine ungeheure Schilderung: . . . hor lo smalta di candidi gigli, hora l’innostra d’immortali acanti, hor l’imporpora di vermiglie rose, hor l’adorna di teneri pampini hor l’indora d’amariglio croco finalmente dipingendo se stessa, se stessa ammira, ove con longo ordine, e distinto le nodrose quercie gli eccelsi pini, le sorte castagne, gli odoriferi cipressi, l’altiere palme, li sacri allori etc. etc. . . . Aber H. beachtet diese üppigen italienischen Anlagen nicht, er sieht nur wieder dieselben wenigen verstärkten Farbenkontraste seiner Nürnberger Wiese. „Die Schönheit ist eine, mit vielen wohlriechenden Blümlein gezierte, mit einem feinen Wasen begrünte, mit dem süssen Thau ausgebutzte, Auen oder Wiesen.“ Das ist überhaupt ein durchgehender Zug H.s: übernimmt er Bilder, so sucht er sie stets

65. III, 1.

einheitlicher zu gestalten und in ordnungslose Fülle einen ruhigen Fortgang der Entwicklung zu bringen. Was er mit dem ausländischen Schwulst gemeinsam hat, ist nur die Vorliebe für den Effekt. Er gestaltet lieber wenige Bilder in dialektischer Weise aus. Er bemüht sich, seine malerischen Einfälle zu kleinen Kreisen zusammenschiessen zu lassen, genau so wie er seine sophistischen Einfälle, die concetti, stets zu einem kleinen Scheinkranz flicht. Wie sehr er auf die Regelmässigkeit der Bilder achtet und auf das richtige Zusammenstellen seines Schemas, lernt man schon da kennen, wo er sich in dem bewussten Gegensatz begibt, den er der Komik anweist, die ihrerseits hier zu einem vollständig mechanischen Zusammenstellen kommt.

„Dintenweisses Angesicht, eurer rothen Augen Liecht, gleicht der Nacht . . . .“ [66] „Scheussliche Schönheit“ lautet die Ueberschrift dieses Reim dich Bundschuh genannten Lustgedichts [67]. Und wie die Ausführung der ernstgemeinten Bilder der der concetti parallel geht, so auch die bildliche Komik der Gedankenkomik, die nur darin besteht, dass die widerstreitendsten Begriffe zusammengekoppelt werden, wie oben die Farben [68]. III, 262: „Jedoch ware sie schön, nur dass ihre Schönheit übel ausgeteilet zu sehen: indem die Röthe ihrer Wangen sich in den Augen enthielte, die weisse Haut an den Lefftzen zu befinden u. s. w.“ Ein ferneres Beispiel steht Trichter II, 61. H. modelt also die Bilder, die er ausländischen Dichtern entnimmt, um, indem er ihnen Regelmässigkeit und vollständige Durchführung zu geben sucht; zum Teil lässt er weg, zum

---

66. VIII. 277.
67. Die Erklärung des Titels bei Borinski.
68. z. B. III, 272.

Teil setzt er hinzu. „Silence par toute la terre“ wörtlich zu übertragen, ist ihm nicht genug[69]. Er setzt das ausführliche Bild hin und sagt: „Nun die Lufft verfinstert ganz Und erhellt der Sternen Dantz Umb die Welt“. Er bekennt ganz frei, dass er sich dabei an Ronsards „Le bal de tant d'Astres divers“ anlehne. Aus sich selber konnte er ja kaum Bilder erfinden. So gebe ich zum Schluss noch einige Uebersetzungen nach ausländischen Schriftstellern an denen zu sehen ist, wie er an das Freiere und Ungebundene den gleichmässigen Schulzirkel setzt. Petrakas „Questi sono gli occhi della nostra lingua“ hielt er für schlecht, weil aus dem Bilde gegefallen, und auch Guarini führt in der Stelle „Due bramate fonti destillan ghiaccio da l'alpestra vena d'un indurato cuore“[70] ihm zu sehr „widrige Sachen“ an.

Caraffa Dicerie p. 186.

Lagrime

Lagrime orientali perle, mutole lingue, vapori delle viscere, sangue del cuore, sudori dell' alma, margarite preggiate, pungenti strali, tributi d'amore, stillicidii degli affetti, ruggiade della speme, notte de gli occhi, figlie del dolore, rusalli della pietate, e serve del riso che quasi vaghi fiumi in tepide onde disciolti, correndo per le sponde di due palidette guancie, e portando tributi

Lob u. Prob p. 450

Threnen.

Die Threnen sind die hellen Perlen, die stummen Zungen des verwundten Hertzenblut, der Liebe Zinstribut, die Triffte der betrübten Sinnen, Der Augen trübe Nacht, die Quellen des Verlangens, die gleich den hellen Flüssen, sich aus der Augenstrand schnell Wangenab ergiessen, ohn Damm und Aufenthalt betrucknet von der Zeit. Wasser, so der Schmertzen

69. II, 219.

d'amori, ma ruggiadosi humori, per li lambicchi de gli occhi distillano assentio del dolore.

p. 37 ff.

Hora quasi nobil Regina sù rilucente carro assisa, ornando le guancie d'un palidetto candore, havendo per regale gonna l'humido limbo, per fidi messagi l'aure leggiere, per nobil forieri i secreti silentii, per fedeli seguaci i placidi sonni, per odorati licori le gravide brine, per gioielletta corona le luminose corna. . . .

p. 39

. . . . le guidano attorno al carro con l'errante piede festose danse, le concedono tra icelesti fuochi la palma,

destilliert, das auf die Erden fällt und gegen Himmel schreit.

Im Beginne des Artikels schliesst sich Harsdoerffer noch möglichst an Caraffa an, sucht dann aber aus der Bildermasse Vorstellungsreihen in engeren Zusammenhang zu setzen.

Harsdoerffer, Lob u. Prob
p. 349.

Die Königin der Nacht mit ihrem Hofgesind (so die Gestirne sind) erweiset feuchte Macht, die Facklen ohne Zahl stehn vor dem blauen Saal und schliessen einen Reyen, indem sie Blumen streuen, und ihre Lentzen Zeit ist alles Volk befreyt. Die Ampel mit Silberflammen, erfordert alles Liecht zusammen, zündt ihre kleine Leuchter an, funkelt, dreuet, begeusst die Flüsse und Quellen des Wachsthums, der Brunnen

le cantan con tremuli accenti lieti canzoni, le spargono fioccando candidi fiori il calle d'eterna Primavera, le ardiscono all' ombra bruna di bianche rose, incorruttibili ghirlande . . .

Gil Polo Diana

Brussellas 1613, p. 4.

la notturna luna, que con lumbrosos rayos vence y traspassa la espessura de los escuros nublados.

p. 14:

Començaron los espessos nublados a cubrir el cielo, empeçaron a murmurar las ayradas ondas, los vientos a soplar por contrarias, y differentes partes.

aller Feuchtigkeit, die Pforten der Wolken, die Ursach dess Taues.

Harsdoerffer Diana

Nürnberg 1648

3. Teil p. 5.

Wie der Mond, der mit seinen silbernen Strahlen die tunkelbraunen Nachtstrahlen zerstreuet, und mit seinem hellen Liechte den Erdkreis nächtlich anlachet.

p. 12:

Es brachen herfür eine grosse Menge pechschwartzer Wolken, die uns dies schöne Gestirn verdunkeltenund des gantzen Himmels beraubeten, die grossen ungeheuren Wellen fiengen an zu toben, die Winde bäumten sich halstarrig wiedereinander auf, und begunden ein erschröckliches Getös zu machen.

Hier werden kleine Bilder durch Zutat abgerundet.

The Sophister A Comedy

I, 1.

Fallacy:

Not yet begins the East-
disturbing Morne
To draw aside Nights sable
Canopie
Nor heavens great spy, whose
curious search displayes
The worlds close errors, yet
o'relooks the earth,
When now long since lazy
and slow pac't sleepe
Hath posted by my scarce sa-
luted eyes:
And let him passe; hee's
not that powerfull God
Whom ever-waking Fallacy
adores.
Sacred Deceit, to thee be con-
secrate my Temples, aid thon
Goddesse mine attempt.

Das Original liegt im Britischen Museum.

Vernunftkunst in Gespr. V.

I, 1.

Trügewicht:

Es beginnt die dunkeltagende Demmerung noch nicht anzublikken: Das grosse Himmelsaug, hat sich mit seinen stränghitzigen Stralen noch nicht aus dem Meere erhoben, und den Erdenkreis überleuchtet; doch ist der Sorgenstille Schlaf ferne von mir. Wol! ich achte sein nicht. Was hat er mit dem stets wachenden Trügerwicht zu schaffen: Er mag meinen Feinden, nicht mir zur Ruhe gedeyen. Meine Schläffe beben, wann ich an den Schlaf gedenke, und meine Natur entsetzet sich, wann sie sich nit unauthörlich bemühet ist, meinen Namen zu bewähren.

Musik.

Das dritte Glied des Ringes, in dem sich die Künste zusammenschliessen, ist für H. die Musik. Auch sie wird von ihm in seiner Kunstäusserung gesucht. Sie spielt normalerweise keine so grosse Rolle wie die Malerei; das gewöhnliche Verhältnis, dass der Sinn der Augen überwiegt, findet auch hier statt. Ihre Rolle ist

beschränkter und mehr begleitend, aber dafür prägnanter und reiner. Die niedrige symbolische Art, zu der er die Malerei presst, liegt ihm für die Musik ziemlich fern. Eine bedauernswerte Ausnahme bildet das „Hanen- und Hennengeschrey" (III, 178) von drei Geigen, welches die Morgenfrühe einleiten soll. Wichtig ist ihm natürlich der Gesang bei Gottesdienst und Andachtserhebung. Aber er hat ihn auch bei dramatischen Aufführungen notwendig[1]. Theoretisch begründet er es damit, dass die Musik als die dritte der Künste nicht fehlen dürfe, um etwas Vollendetes zu schaffen. In Wirklichkeit aber ist das, was die beiden anderen Künste leisten, von einer verhältnismässig so grossen Lehre, dass schon die Oekonomie des Ganzen nur möglich ist, wenn die Musik zur Füllung, und um die Stimmung einigermassen zu verdichten, hinzutritt. Wir haben es durchaus nicht mit der Oper zu tun, mit kunstmässig geformter Musik, sondern mit blosser Stimmung, die durch leichte Mittel hervorgerufen werden konnte. Wir wissen, wie die Italiener das mythische Zeitalter mit der Vorstellung einfacher, aber wirksamer Musik zusammenbrachten, mit Orpheus, mit Pythagoras und der Harmonie der Sphären, wie die Vorstellung der einfachen Musik mit der Vorstellung des mythischen Zeitalters zusammenfloss. Bei jeder der kleinen dramatischen Aufführungen, die H. ersonnen hat, ist der Musik als Gesang und Spiel der Instrumente zwar eine wesentliche Rolle eingeräumt; aber Text und was sonst die anderen Künste gaben, galt nicht für so unwichtig, dass der Komponist das Hauptverdienst habe. Die andern Elemente sollen nicht einfach dem Komponisten Gelegenheit geben, seine Kunst anzuwenden, sondern im Gegen-

1. „Massen sonsten nichts Musikalisches mit eingebracht worden" V, 280.

teil, die Musik soll nur begleiten. In den „Tugendsternen“ werden unter die Abschnitte die sieben Kirchentonarten verteilt, und zwar mit genauer Ueberlegung, zu welchem der Bilder jede gemäss ihres eigentümlichen Charakters passe, d. h. gemäss der Stimmung, die sie auslöst. Weiter geht die Frage nicht. Mit der Grundlage der musikalischen Kunst ist sie beendet, und weitere Schulung wird nicht gesucht. „Zu einem traurigen Ton muss man einen traurigen, zu einem frölichen auch einen frölichen Inhalt gatten, wie die Kunst erfordert“. Der Poet soll wol die Musik verstehen (L. u. Pr. 93); aber vielmehr als dergleichen wird nicht von ihm verlangt. „Wo die Noten eilen und ein Trippel mit einkommt, da sol zugleich der Inhalt eilige Sachen vermelden.“ Dass die Musik überhaupt die Aufführungen (Tugendsterne, Welteitelkeit, Seelewig, Blumenspiele) begleitet, ist viel wichtiger, als ihre künstlerische Beschaffenheit. Die Vortragenden „sind so genau nicht an die Mensur oder das Tohnmaass gebunden, wenn sie nur mit sonderer Herzbewegung, bald sanftmühtig, bald frölich, nach Begebenheit, die Stimme sinken lassen und wiederum erheben“.[2] Wir sahen ja schon beim Schäferspiel, dass er mit blosser Versenkung in eine Stimmung zufrieden ist, und dass er dazu eine sinnliche Anreizung nötig hat. Wie so oft bei vagen Stimmungsmenschen, findet er in der Welt musikalische Klänge, so unbestimmt und nebelhaft sie auch sein mögen. Auch er denkt an Pythagoras. „Mir fällt bey, dass Pythagoras, in seinen Betrachtungen der Zahlen, gleichsam entzukket gesagt, er höre die liebliche Music, welche der Sterne Lauff von sich gebe“[3]. An die alten Ideen, dass die Musik die vollendete Harmonie bedeute,

2. IV, 162.
3. V, 282.

knüpft er die einzigen wirklichen ästhetischen Gesetze an, die er kennt, Gleichklang und Ebenmass. Denn Ebenmass nimmt er nicht als mathematische Proportion, sondern in einer mystischen Bedeutung, wie sie von Giordano Bruno angebahnt worden war.[4] Die Wirkung der Reime beruhe auf dem Gleichklang, der den Menschen stets erfreue. Sie seien der „Künstlichen Gleichstimmung der Singenden" ähnlich. Die Andachtsgemähle müssen ein äusseres und inneres Ebenmass haben.[5] „Unser Leben ist nichts anderes als eine künstliche Musik, welche in einer rechtgleichen Ungleichheit verfasst ist[6]. Doch ist die Musik von Gott erschaffen worden und bald nach dem Dasein der Welt entstanden[7]. Ihr Sitz ist in dem Himmel, „zu welchem alle ihre Tonstrahlen durch die Luft eilen: Sie ist die Königin edler Künste; eine Herrscherin unserer Sinne, die alle Kräfte den Ohren zueilen machet". Die Musik dringt dort hin, wo die Dichtkunst keinen Zugang mehr findet. Sie hat unmittelbar auf jedes Gemüt Einfluss. „Ob zwar die Seele ein Geist ist, welcher durch leibliche Dinge nicht mag erreget werden, so lassen doch alle derselben Kräffte, der Verstand, der Wille, die Gedächtnüss, di Bildung sich durch das Gehör übermeisteren und bewegen"[8]. Bei den italienischen Akademikern waren ähnliche Betrachtungen beliebt, und Loredano, den H. sehr genau kannte, hatte geschrieben: „Ma 'l Canto, Signori Academici, il Canto ch'è composto

4. Borinski meint zu Uurecht, dass H. „mit Vorliebe auf die Grübeleien des übertrefflichen Jesuiten Marius Bettinus eingehe." Er referiert nur einmal ganz kurz und weist dergleichen für die deutsche Sprache zurück.

5. Sonntags Andachten, Vorr.

6. II, 293.

7. V, 282.

8. IV, 47.

di voci, e di spirito, è quasi un' anima dell' anima stessa, mossa e regolata da lei, non si tragge da altro luogo che dal capo ò dal senno"[9]. Jedenfalls hat H. an der Musik seine reinste Freude, die er überhaupt haben kann.

Die Sprache, die er auch nach grammatikalischer und lexikalischer Seite hin eifrig studiert, sucht er der Musik möglichst nahe zu bringen. Er hat eine grosse Vorliebe für weiche Buchstaben, für die stimmhaften Konsonanten. Von diesem Standpunkt aus entscheidet er die Frage des Dialekts. „Das w b p sind verwandte Buchstaben, deren das w weicher als das b, das b weicher als das p laut: sollen also lieber die beeden ersten, als den letzten (jedoch nach Ermässigung) gebrauchen. Haubt, nicht Haupt"[10]. Um die Sprache „leichter und lieblicher" zu gestalten, will er die harten Laute so viel wie möglich fortschaffen, und die Vokale, wo es geht, vermehren. Die Affricata macht er zur Spirans und will mit andern schimfen anstatt schimpfen einführen[11]. H. möchte in seiner Muttersprache nicht nur die „Tapfere Teutsche Heldensprache" sehen, wie die Patrioten der Fruchtbringenden Gesellschaft sie entdeckt zu haben meinten, sondern er ist eifersüchtig darauf, dass die deutsche Zunge sich nicht ebenso gut mit weichem Wohllaut schmücken könnte wie die romanische. So lässt er seinen alten Kriegsmann Degenwert reden: „Unsere Sprache ist eine ernsthaffte Mannssprach, und scheinet, dass ihr die harten Buchstaben anständiger seyn, als die milde und weiche"[12] Die Antwort darauf aber lautet: „So freveltrotzige, so grimbewerde, so zornblinde eiserne Wort wir können hören

9. Bizzarie Academiche. Opere Venet. 1653, II, 199.
10. III, 315.
11. III, 318.
12. III, 319.

lassen; So anmuhtige, so holdselige, so liebreiche, Lustreizende Reden haben wir auch hingegen, und ist unsere Zunge nicht weniger zur Tapferkeit, als zur Sanftmuht geschikt". III, 288 ff. findet sich ein ganzes Register von Worten, welche die Laute der Tiere und die Stimmen der Natur wiedergeben sollen, die harten des Unwetters, aber auch die lieblichen. „Wie das Wässerlein durch den bunden Kiess daherlispelt". Der galante Klang der Sprache ist hier fertig.

Onomatopoetische Wiedergabe der Naturlaute ist als Besonderheit der beiden Nürnberger bekannt, und man weiss, wie lächerlich sie oft auf uns wirkt. Am weitesten ging Clajus in seiner „Lobrede". H. hatte das Programm schon vorher in der „Schutzschrift" aufgestellt. „Ich sage nochmals: die Natur redet in allen Dingen, welche ein Getön von sich geben, unsere Teutsche Sprache". Man suchte das Getön oft durch Lautkomplexe wiederzugeben, die von Musik sehr weit entfernt waren. Aber die andere Seite dieser Erscheinung müssen wir auf jeden Fall respektieren, nämlich dass in der Natur so viel Leben gehört und wahrgenommen wurde. Wie wurde nicht später Brockes von den Litteraten, die sich an ihn geheftet hatten, gelobt, dass er die Sprache der Natur rede.

Oben schon hatten wir gesehen, dass H. die Mitlauter gerne vermindern möchte, zu Gunsten der Vokale. Ebenso lässt er es im Vers nicht zu, dass die Verben durch Weglassung eines schwachen e ihre Endung zusammenziehen. Im Verse würde ihm „er liebt" statt „er liebet" beträchtlich den Wohlklang stören; die beiden Konsonanten hintereinander auszusprechen, wäre ihm zu unbequem. Auch in der Prosa lässt sich durchgehends beobachten, dass er die Endung nicht synkopiert. Valentin Andreaes „Bis du witzst, schwitzst,

spitzst, schnitzst, guckst, buckst, schmuckst, druckst, flickst, spickst, zwickst, strickst“ dürfte ihm schwerlich gefallen. Er „liebt“ würde ihm wahrscheinlich trotz der Synkope den Eindruck von zwei Silben machen, nur dass ihre Aussprache unnötig hart und schwer sei ohne den tönenden Vokal. Bei der Verbindung rn wenigstens denkt er so. „Etliche Wörter lauten als zweysylbige, und lauten doch nur einsylbig: sind deswegen in den Versen hart klingend, als: Zorn, Horn, Stern, Stirn, Sporn, Kern etc., und viele andere, welche rn zu Endbuchstaben haben. Sein Zorn ist ganz entbrant. Gibt in Poetischen Ohren einen Missklang“. Diese Wörter sollen im Singular vermieden werden, im Plural sind sie erlaubt. Es ist keine Frage, dass solche feine Beobachtungen im höchsten Grade geeignet sind, den Vers harmonischer zu gestalten und ihn leichter dahin fliessen zu lassen. Das Wort soll nicht mit derselben Artikulationsstelle beginnen, mit der das vorhergehende aufhörte. Bezeichnend ist, dass er nicht die unbequeme Aussprache moniert. Er würde seinem Organ nicht die Mühe machen, dennoch den Wortabsatz zu markieren, im Gegenteil, der Grund ist „dieweil hierdurch die Wörter gleichsam zusammenfliessen“. H. hat also Gefühl für musikalische Zeiteinteilung, Gefühl dafür, dass die Länge des Zeitabschnitts in Einklang bleibt mit dem, was innerhalb dieses Abschnittes geleistet werden soll. Er liebt ferner die Daktylen, die ihm eine sehr zu schätzende Errungenschaft sind. Er liebt das glatte Dahinrollen der Verse. Eine Versfreude ist in ihm wach, und er hat sein Behagen an ihnen, wenn sie auch weiter nichts enthalten als das glatte Hüpfen, das nicht von dem geringsten Hemmnis gestört wird, er ist sich dessen be-

wusst.[13] So bedeutet er historisch einen wichtigen Fortschritt. Denn hier finden wir die systematische Ausbildung des Opitzischen Versprinzipes, der es nun gelingt, den Vers zu beherrschen. Wie mühsam hatte Opitz mit dem ungefügen Stoff der Sprache zu ringen, um seine Idee durchzuführen. Wie stockend geht sein Vers, und wie gross ist die Zahl der Betonungswidrigkeiten, die den Takt stören. H. kam gerade zu der Zeit, als Schottel die Betonungsfähigkeit der Silben auf grammatischem Wege gefunden hatte. Zu des Suchenden „Verskunst“ schrieb er die Vorrede: „so bedünkt mich, er habe im Teutschen nunmehr erfunden, wonach man vielleicht in anderen Sprachen vergeblich arbeiten wird. Ich will erstlich sagen, die gründliche und ungezweiffelte Massforschung der Silben, durch welche unsere Ohren erst recht Poetisch, und solche, bishero unrichtige Richtere der Verse, Kunstverständig unterrichtet werden“. Auf eine solche streng grammatische Betonung baut er seine ganze Lehre vom Bau der Verse auf, er übt sie als systematische Technik. Die ersten zwei Teile des Trichters zeigen das deutlich genug. Unser Versprinzip der Neuzeit ist hier zuerst ganz durchgeführt. Er lässt uns keine Betonungswidrigkeit spüren. Wir finden eher eine hemmnislose Glätte, die bis zum Charakterlosen führt. Selbst Fleming, der bei vielen im Range nach gleich hinter dem „Vater der Teutschen Poesie“ stand, der nur zwei Jahre älter ist als H., und dessen Verse in musikalischer Beziehung schon weit über Opitz hinausgehen, ist schwerfällig und langsam gegen ihn. „Hab ich seit der Zeit recht geschlafen“ — „Ist mir ganz keine Lust erlaubt“. Die

---

13. Trichter p. 110.

Unterweisung Buchners, der den Daktylus erobert hatte, und sich an Betrachtungen über den Charakter der Vokale und Konsonanten wagte, wie sie zusammentreten müssten, um ebenmässig zu wirken, hatten beide genossen.[14] H. jedoch erhob die Anwendung der lautlichen Wirkungen und den tadellosen Gebrauch der verschiedenen Metra zu einem konsequenten Prinzip, wie er ja stets das Erlernenmüssen der Kunstlehren betonte. „Schnelleilende Wellen, hellaufender Fluss harre nun in dieser Auen . . .", „Dann langest du nachmals ans prausende Meer"[15] sind Verse, wie sie in solch rythmischer Vollendung unter seinen Zeitgenossen vergebens gesucht werden. Oder: „Herfliessender Spiegel und silberne Fluht, lege nun deine stoltzwallende Wellen, welche die Winde mit beben erschwellen und wandere mächlich mit minderem Muht". Wie schnell ist nicht in der Reutkunst (IV Anh.) der Fortschritt in der Beschreibung. Man hätte sonst ungleich mehr Verse gebraucht, um dasselbe zu sagen. Mit den Wörtern kommen hier viel mehr Begriffe in den Vers, weil solche Wörter, die nur mühsam das Metrum zu Stande bringen sollen, und die selbst bei Fleming häufig sind, gar nicht mehr vorkommen. So ist das äussere Merkmal schon das der Frische gegenüber der matten Langweiligkeit.

Nicht nur auf tadellose Anwendung der Metra achtet H. sorgsam. Er sieht da noch ein reicheres Leben. Durch vielfältige Vermischung der verschiedenen Füsse und Verse erzielt er Möglichkeiten des Versbaues, die damals wieder neu waren. Die pastorale Poesie der

14. Anleitung zur Poeterey, Wittenberg 1665 p. 105 f.
15. IV, 226 f.

Romanen freilich hatte sich ihren Strophenreichtum bewahrt. Aus Minturnos Lehrbuch der Toskanischen Poesie hat er sich hierüber unterrichtet. Aber wie eng begrenzt waren die Schemata bei dem Meister der Renaissancepoesie, und bei dessen strengen Nachahmern. Ausser dem sich ständig wiederholenden Alexandriner, kannte man für die Lieder nur die aller einfachsten Formen, schmucklose 3- oder 4-hebige Zeilen. H. kehrt wieder zu der Tendenz des Minne- und Meistergesanges zurück. August Schlegel lobte ihn in den Berliner Vorlesungen von 1803/4 als einen Nachbilder der südlichen Formen. Er hätte nur noch einen Schritt zu tun brauchen, um zum Ziel zu kommen.[16] Aber er hält sich nicht einmal an frühere überlieferte Strophenformen, sondern bildet sich willkürlich neue, lange und kurze Verse bunt durcheinander mischend. Der „kunstrichtige Gebrauch der Wahl und Abwechselung der Reimarten" ist eins der Geheimnisse, welche die „Lieblichkeit des Gedichts" zu Stande bringen. Wohl nimmt er den „Buchnerschen Dattelvers" mit Freuden auf; sie sollen dem Ausdruck der Lust dienen. Aber er wendet die Daktylen nicht gerne rein an, ausser wenn sie von Musik begleitet werden. „Die unvermischten Trochaischen und Daktylischen, wie auch die Jambischen und Anapästischen sind am wenigsten gebräuchlich[17]. Er empfiehlt z. B. die Jamben mit Anapästen zu vermischen, „also dass dieser Flüchtigkeit mit jener Langsamkeit gleichsam unterbrochen wird".[18] Tritt die Musik hinzu, so dürfen sich sogar steigende und fallende Masse mit einander verbinden. Er verlangt innerhalb des einzelnen Liedes na-

16. Ed. Minor p. 76.
17. L. u. Pr. p. 96.
18. Trichter p. 83.

türlich, dass ein „Gebänd“ mit dem anderen genau korrespondiert. Folgen jedoch mehrere Lieder auf einander, so ist die Strophenform des neuen Liedes von der vorhergehenden so weit verschieden, dass sie sich dem rhythmischen Gefühl als eine Art Gegensatz aufdrängt. Ueberall z. B., wo mehrere Andachtsgemälde hintereinander gesetzt sind, stehen diese in ganz ausgesucht anders klingenden Formen. Theoretisch spricht er es weniger scharf aus. „Es wird aber das Reimmass verändert, wenn sich der Inhalt ändert, oder dass der Vortrag auf eine gewisse Sache gezogen wird“.[19] In Cyklen stehen die Formen in einem besonderen korrespondierenden Verhältnis. Wir nehmen das erste sich bietende Beispiel, das „Lob der vier Jahreszeiten“. Zwischen Form und Inhalt ist jedesmal sofort ein entschiedener Zusammenhang zu erkennen, aber weiter noch ein Verhältnis der Formen unter sich. Bei der Auswahl der Strophen welche die einzelnen Jahreszeiten charakterisieren sollen, ist hierauf streng geachtet. Mit gleichmässigen Rhythmen beginnt der Cyklus, mit gleichmässigen schliesst er. Der Frühling hüpft in fortlaufenden Anapästen, der Winter schreitet in festen Trochäen. Auf die Anapäste des Frühlings folgen die Trochäen des Sommers, zierlich gemacht durch kurze Verse, die als siebensilbige mit dreisilbigen abwechseln. Der weinspendende Herbst tritt in Sapphischen Strophen auf. Wo H. durch die Melodie des Liedes nicht gebunden ist, führt er auch sofortigen Wechsel der Strophenformen ein, „wenn in Trauer- oder Freudespielen ein unerwarteter Fall sich begibt, und dardurch die Gemüter bewogen werden, indem die Hoffnung und Furcht wider einander streiten.“ Vorbild ist ihm Seneca. Der dra-

19. Trichter p. 13.

matische Text erhält so grosse Aehnlichkeit mit einem Opernlibretto. Die Musik soll freilich ohnehin dazu treten. Aber auch in dem Gegenüberstellen der Versmasse allein liegt gesangliche Charakterisierung. Ich weise auf eine Stelle im Geistlichen Waldgedicht hin:[20] „Düstere Wolken, umsausende Winde, brummende Donner, Feuerstrahlender Blitz .... Berget mich Hügel und felsichte Ritz". Und dann geht es sofort weiter: „Alle Wort sind mir zu weng Alle Felsen sind zu nieder Ach die Welt ist mir zu eng." Wir können uns diese Stelle gar nicht anders vorstellen, als von einer dramatischen Sängerin vorgetragen. Ein gut Teil der Musik ist hier schon vorweg genommen.

Ein weiterer verstechnischer Fortschritt H.s hat es mit den Reimen zu tun. Sofort fällt es auf, dass Opitz, Fleming, Tscherning, Greflinger gegenüber, und wie sie alle heissen mögen, der Reim innerhalb des Verses eine viel wichtigere Stellung erhält. Der Vers verläuft hier in ihm wie in seine Spitze. Ihm wird ein ausgesuchter Klang gegeben, mit dem sich eine wichtigere syntaktische Stellung verbindet, als bis dahin üblich war. Abgesehen davon, dass Opitz an Reimen sehr arm ist, verwendet er dazu besonders die kleinen bedeutungslosen Wörter, die für den Sinn sehr nebensächlich sind, die aber ein leichtes Anknüpfen an irgend einen anderen Gedanken gestatten. Bei seinen nächsten Nachfolgern ist kaum ein Unterschied zu erkennen. H. aber trat auch hier in eine planmässige Ausbildung ein. Er verlangte zunächst eine grössere Reinheit. Caesius hatte dieses Thema schon im Deutschen Helikon angeschlagen, wo er über Opitzens unreine Reime eiferte. In dem Reimlexikon jedoch, dass er zusammenstellte, und in

20. IV, 112 f.

seinen Gedichten ist keine Besserung zu spüren. Es war seine Art, arrogant aufzutreten, dann aber die Sache konfuse und schnell zu erledigen, ohne es zu einer Leistung zu bringen. So hatte er sich die Forderung, mehr lautliches Leben in den Vers zu bringen, die ursprünglich in ihm lag, durch leichtfertiges Grammatisieren verdorben, so liess er die Reinheit des Reimes schnell wieder ausser Acht. H. ermahnt: „Die reinen Reimen machen das Gedicht lieblich und leicht, die unreinen Reimen aber solcher hart, schwer und unangenehm“.[21] „Der reine Schluss“ gehöre zu der Lieblichkeit des Gedichtes.[22] Besonders aber ist das System, das er lehrt, um die zu einem Wort zugehörigen Reime zu finden, darauf berechnet, dass sie absolut gleichlautend seien. Er lässt auf eine Scheibe von 5 konzentrischen Ringen die Stammsilbenvokale, die Konsonanten, die Vor- und Nachsilben aufzeichnen, um durch Verschiebung mit Sicherheit sämtliche Reimwörter zu erhalten. Auf diesem Wege können nur ganz reine Reime entstehen. Freilich macht er noch einige kleine Konzessionen. Der Dialekt spielte ja eine Rolle. e—ö, e—ä, ei—eu, i—ü, ie-ü haben einen „schlechten Unterscheid in der Ausrede“. Ebenso ist d auf t am Ende der letzten Silbe gestattet. Diese Reime nannte er rührend, weil sie sich „reimstimmig rühren“. Sonst aber geht er rigoros genau nach dem Buchstaben vor. Alle anderen Reime sind falsch, und rührende auf jeden Fall verboten. Die Reimscheibe konnte ja als mechanisches Hilfsmittel bös ausgenutzt werden. Aber ideell bedeutete sie doch viel, dass gegenüber der bestehenden Reimarmut die ganze Menge der Reime restlos zu

21. L. u. Pr. p. 78.
22. Trichter II, 12.

Gebote gestellt wurde. Einfach war die Handhabung dieses Apparates nicht; dazu war er zu gründlich angelegt. Aber H. scheute hierfür keine Mühe. „Die Wörter in den Reimbindungen oder Versen sind gleich dem eingezwängten Ton in der Trompeten, welcher so viel stärker erklinget, als sonsten eine freie Rede“.[23] Ein Gedicht ohne Reime ist für ihn ein Unding. Er wünscht, dass man die alten Liederarten verbessere, „und sind sonderlich die Waisen oder die Zeilen, welche mit keiner andern reimen, auszumustern“.[24] Je mehr Reime, desto besser ist das Gedicht. So nimmt er mit Freuden die rimasdoblas der Spanier auf, die an jedem Versschluss zwei Reime vollständig durchführen. So liebt er es, durch ein Echo die Reimsilben noch einmal wiederholen zu lassen. Von dem Widerhall, den eine Felsenwand dem Schäfer zurücksendet, hat er den grössten Gebrauch gemacht, und auch genau überdacht, in wie weit die Laute zurückgegeben zu werden pflegen, damit die Nachahmung natürlich werde.[25] In Lob und Prob[26] jedoch, um derartige Wirkungen reicher anwenden zu können, verlangt er nurmehr ungefähre Nachahmung, unter der Bedingung, dass der Leser anderweitig aufgeklärt werde, dass es sich um ein Echo handele. „der mit der Felsen-grufft rufft gleichsam in die Wette“. Den übergehenden Reim wendet er bisweilen reichlich an, nicht nur die Reimsilbe, sondern das ganze Wort wiederholend. „Unschuld hält mich gefangen, gefangen und gebunden, gebunden mein Verlangen“[27]. Aber auch

23. Gespr. V., 316; wiederholt Trichter II, 78.

24. L. u. Pr. 97. Im Original ist der Sinn durch Druckfehler entstellt.

52. Trichter II, 43 f.

26. p. 89.

27. VI, 74; ebenso VIfl. 126 f.

„in der Mitte kann die Wortgleichung den Reimen mehrmals versüssen“ [28]. Von diesen Binnenreimen haben wir Proben, die furchtbar auf uns wirken, wo sie mit einer rohen Gewalt auftreten, die alles andere tötet. Anstatt eines Citates verweise ich auf I, Anh. 13. Sie verbinden sich fast immer mit onomatopoetischen Bestrebungen, die uns um jeden Preis irgend einen Naturlaut aufdrängen sollen. H. verlangt ausdrücklich, „dass sich der Poet bemühet, die Stimmen der Tiere, oder den Ton eines Falls, Schlages, Schusses, Sprunges, Stosses oder andern, was einen Laut oder eine Stimme von sich giebet, auf das vornemlichste auszudrucken.“ [29] Der dumpfe Lärm der Trommel und das Knallen der Gewehre soll aus dem Gedicht wiedertönen. Die Versuche wirken roh, weil die Wiedergabe schon in einer einzigen Silbe liegen soll, die mit Gewalt auftritt und im Uebrigen den Vers nicht zur Geltung kommen lässt. Geschickter wirkt er, wenn er Trichter p. 48 den Gesang der Nachtigall nachahmt; denn die Charakterisierung geht über das Suchen einzelner Worte hinaus und tritt in den Vers über. Doch hatte Fleming schon fast dasselbe geleistet. „Glück, Glück, Glück, du trautes Paar. Dir, dir, dir, gilt unser Segen“ [30]. H.s Versuch hingegen Marots „La vite virade, pompante pennade . . .“ nachzuahmen, ist für seine Zeit nicht unrühmlich. Denn es gelingt ihm, den Vers mit einem gewissen Charakter zu durchdringen.

„Es trabet, es trappet und klappet das Pferd:
Es schüttert, erbittert, und zittert die Erd“.

---

28. Trichter II, 13
29. Trichter p. 110.
30. Ed. Tittmann p. 101.

Gewiss tauchen bei dem vielgewandten H. noch manche andere Neigungen auf, die zu der Eigentümlichkeit seiner Schreibart gehören, besonders die Vorliebe für dialektische Zergliederung der Prosa, die sehr dazu diente, diese ihrer Schnörkel zu entledigen. Wir haben stellenweise eine mustergiltig reine Prosa von ihm. Er tat in den Gesprächspielen viel dafür; die meisten der gestellten und durchgeführten Aufgaben verlangen die Begründung und Ausführung zweier widersprechender Behauptungen in der Art der italienischen Akademiereden. Er stellte das Thema gern als Doppelfrage, und gab bisweilen ein besonderes Verzeichnis, was alles nach dem je vorliegenden Bande behandelt werden könne, „Ob der weinende Heraklit oder der lachende Demokrit thörichter wäre", „Ob die Gefahr oder der Nutz des Reisens grösser sei". Jedoch möge dies bei dem Wirrwarr der H.schen Produktionen lieber in eine andere, grammatisch-stilistische Betrachtungsreihe gestellt werden.

Berichtigungen.

Seite 32 Zeile 8 lies: gute — S. 36 Z. 12: Dialogo — S. 48 Z. 3: örtliche — S. 57 Z. 22: seine statt eine — S. 57 Anm. Gespr. — S. 61 Z. 13: den statt dem.

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
XXVI.
GERMANISCHE ABTEILUNG No. 13.

863

Platen-Forschungen

I. Zu dem dramatischen Nachlass.
II. Zu den Werken und Tagebüchern.

Von

Dr. Albert Fries.

BERLIN.
Verlag von E. Ebering.
1903.

Herrn Professor Dr. Max Koch

in tiefster Verehrung

gewidmet

vom Verfasser.

I. Teil.

Zu den dramatischen Entwürfen.

Nach der Veröffentlichung der Tagebücher durch v. Laubmann und v. Scheffler konnte uns keine willkommenere Fackel gereicht werden, um in Platens Gedankenwerkstatt hineinzuleuchten, als der von Erich Petzet herausgegebene dramatische Nachlaß[1], dem der epische sich bald angliedern soll. Wir sehen hier den Mann, der die Kunst zu lernen nie zu träge war, in dem der künstlerische „Wille zur Macht" sich so gewaltig regte, als einen Werdenden, der den klassischen Dichtern „die Wege zum Olymp hinauf sich nacharbeitet", wie Goethes Pylades sagt, bis „unter seinem Schenkel stöhnte das gezähmte Roß" der Sprache (um mit dem Dichter der Kasside zu reden). Als Vorläufer einer größeren Abhandlung über Platens Werke und dichterische Eigenart wollen diese Blätter angesehen sein; sie bilden, abgesehen von ausführlichen Erläuterungen einzelner dramatischer Pläne, mehr eine z. T. etwas mosaikartige Sammlung von Material, als eine entwickelnde Darstellung.

Dieser erste Teil bietet den ersten Versuch einer Bearbeitung der dramatischen Fragmente dar (abgesehen von Petzets meisterhafter Einleitung), namentlich dazu bestimmt, den Einfluß der klassischen Dichter auf Platens Entwürfe an einzelnen Beispielen zu illustrieren. Man erwarte also nicht, hier den historischen Werdegang des Dichters in abgerundeter Darstellung aufgewiesen und veranschaulicht zu sehen, vielmehr sollen hier zunächst nur einzelne Bausteine zusammengetragen werden, die zu einem künftigen derartigen Gebäude verwertbar erscheinen, — Rohstoff, der später zu verarbeiten sein wird.

---

1. Kapitel.

Einfluß Goethes und Schillers.

Hier gebe ich, wie gesagt, nur eine gedrängte Zusammenstellung einzelner Observationen, mir eine spätere eingehende Behandlung vorbehaltend. Platens Entwicklungsgang ist von dem Herausgeber des Nachlasses, Erich Petzet, an der Hand der Fragmente trefflich nachgewiesen worden, daher

---

1. Berlin, Behrs Verlag, 1902.

gehe ich zunächst auf die allgemeinen Gesichtspunkte nicht ein und wende mich gleich zu Goethes Einfluß auf Platens Jugendproduktion.

Goethes Einfluß. Zum Konradin[1]: Petzet vergleicht (nach Platens Andeutung) Konr. mit Egmont, Bertha und Robert mit Clärchen und Brackenburg. — Ich habe das im Einzelnen untersucht und fand folgendes: Bertha, verzweifelnd über K.'s Verurteilung, erscheint auf der Straße wie Clärchen. Robert unterbricht ihre Reden wiederholt, mahnend, sie möge diesen Ort verlassen (wie Brackenb.); er bietet ihr seine Liebe zum Ersatz. „Befreunde dich wieder mit dem Leben . . Wandle hier auf Erden . . keine Pflicht [bindet] mehr die Lebendigen." Brackenburg (W. A. 8, 289): „Teile mit den Lebendigen die Hoffnung! (vorher:) lebe du mit uns, wie wir für dich." Robert sagt „daß sich ein Abgrund vor dir aufthut, in den du schaudern mußt hinunterzublicken." Brackenb. ebd.: „Verweil' am Rande des Abgrundes, schau' hinab und sieh' auf uns zurück." — Bertha V. 78: Die Gottheit sendet ihre Wunder nicht, Um ihren teuren Liebling zu beschützen. Clärchen: Und irgend einen Engel sendet der Gott . . und er umgießt den Freund mit mildem Schimmer. Bertha ebd.: „Und näher rückt der tödliche Moment. Er stirbt! Eh diese Stunde noch hinuntersinkt . . dieser Stunde geht die nächste nach, so tritt mein Geist in seines Geistes Spuren." Clärchen: „Die Sonne . . will die Stunde nicht bezeichnen . ., in der er sterben soll . . eine Stunde nach der andern schlägt . . . Und auch mein Weg geht . , ihm zu begegnen." — Bertha spricht einmal (192) ähnlich, wie dort Egmont selbst. Bertha: „Sage mir, ich beschwöre dich, giebt es keinen Weg mehr, ihn in das Leben zurückzuführen? Hast du alles versucht? Gäb' es keine Zuflucht . . keinen Ausweg mehr? Kein Mittel mehr, ein Tigerherz zu rühren? . . Wenn du etwas vermagst, so weigere dich nicht." Egm.: „Sage mir: ist es der . . ernste Wille deines Vaters, mich zu töten? . . rette mich! . . Laß uns entfliehen! Ich kenne die Wege; die Mittel können dir nicht unbekannt sein ꝛc." Ferdinand: Hier ist kein Ausweg, kein Rat, keine Flucht; . . hätte ich nicht alles versucht? Zu seinen Füßen habe ich gelegen . . gebeten[2]." Aehnlich antwortet Robert: „Es ist alles aufs Spiel gesetzt. Glaubst du, daß Bitten . . vermögend sind einen herrschenden Willen zu beugen? . ." „Er [Konr.] will als ein Held sterben" wie Egmont.— Egm.: „Geh' daß ich mich sammle." Konr. (286) „beschwört sie zu fliehen . . Sie verringert seine Fassung. Er wird gerächt werden" (ähnl. Andeutung im Egm.). Konr.: „Du mußt den schönen Tod mir nicht mißgönnen." Clärchen: „und gönne mir den sanften

1. Ich gehe hier zunächst noch nicht auf den Inhalt der einzelnen Entwürfe ein (darüber s. u.) und setze die genaue Kenntnis der Fragmente beim Leser voraus. Ueber die Gründe, die mich veranlaßten, die Interpretation einzelner Entwürfe erst im 2. Capitel zu geben, s. die Schlußbemerkung zu dieser Arbeit.

2 Egmont (ebd.): „Und keine Rettung?" So Konradin 194 ursprünglich: „Kein Ausweg, keine Rettung mehr!"

schnellen Tod." Konr. zu Bertha (S. 27, 289): „Sei du die Trösterin meiner Mutter." Clärchen (S. 288): „Du sollst leben. — Steh' meiner Mutter bei" rc. Konr.: „Gieb ihr diesen Brief." Vgl. Egmonts „lakonisches Vermächtnis."[1]

Wir wenden uns jetzt zu dem Fragment „Der Hochzeitgast", in dem Goethes Einfluß ganz besonders hervortritt.

Die Scene 1, 2 ist m. E. stark von Tasso 2,3 abhängig:[2] Philibert kommt von der Reise zurück, wie Antonio; Arthur (104) wie Tasso (2780) sehen ihr Verderben in dieser Rückkehr. Stiller Gram drückt Phil.; vgl. die „Wolke" auf Antonios Stirn. Phil. kommt mit Arthur in Streit[3] (wie Ant. mit Tasso) wegen der „beiden Frauen" (vgl. die Leonoren),[4] die daheim geblieben waren „in stillen abgeschiedenen Gemächern sich lang entziehend dem Gewühl der Menge" (wie die Prinzessin „am stillen Ort" traurige Gedanken litt).[5] Redegefecht mit sich kreuzenden Monostichen und Distichen hier wie dort.[6] Phil. schilt A. einen Knaben, wie Antonio jenen. A. stellt gleich Tasso dem Geburtsadel den sittlichen gegenüber (282). Dann A.: Nicht minder adlig ist mein Stamm als eurer.

---

1. Konr. 891: Du darfst nicht sterben . . du mußt wiederkehren . . zu der Lieben Kreis. Clärchen (288) bleib, du sollst leben, du kannst leben. Steh, meiner Mutter bei. — Beiläufig: Konr. zu Bertha: „Willst du . . das weiße jungfräuliche Kleid, besprengt mit meines Blutes Malen . nach Deutschland bringen?" Vielleicht leiser Anklang an Egm. V: „Mit blutbefleckten Sohlen trat sie (Clärchens Erscheinung) vor mir auf, die wehenden Falten des Saumes mit Blut befleckt. Es war mein Blut rc." Bertha: Du bist so groß, du denkst an deinen Ruhm . . selbst im Tode. Ich aber denke meiner Liebe nur, — schwer ist's den Gestorb'nen überleben." Ferdinand: „Du kannst — den schweren Schritt heldenmäßig geh'n . . Was kann ich? . . Du überstehst; ich überlebe dich und mich."

2. In der Zeit des „Hochzeitg." las Platen (s. Petzet) Tasso und die Nat. Tochter. Er war, sagt Petzet, „auch persönlich im tiefsten Innern angesprochen von Tassos Verhältnis zu Antonio . . . und der träumerische Minnesänger (Arthur) entspricht — seinem eigenen Wesen. Immer aber fühlt man . . auch das Vorbild des weltfremden Sängers des befr. Jerus. in diesem sangeskundigen, doch thatenlosen . . Arthur hindurch."

3. Phil. 214: Bis du gefühlt, was meine Brust empfand, Magst du die kecke Tadelrede sparen. (Anton. 1441: Wenn Du noch mehr zu sagen hast, so sprich: Wo nicht, so schweig' und unterbrich mich nicht.)

4. Um nicht ungenau zu sein: An der betreffenden Stelle (V. 100) sind mit den „beiden Frauen" Alearda und ihre Mutter, die Gräfin, gemeint. Aber als Aleardas Gespielin lebt im Schlosse die schöne Klotilde (V. 200), und um Aleardas und Klotildes willen geraten beide Männer miteinander in Zwist, sowie es im „Tasso" außer dem Lorbeer „die Gunst der Frauen" ist, die in Wahrheit die beiden Männer entzweit.

5. Al. klagt (467): Das Leiden ist, der Kampf ist uns Beruf, Und die Geduld ist uns're ganze Tugend. So sagt die Prinzessin zu Tasso (II), sie habe der Duldung stille Lehre bewährt; vgl. 1800: Was mir bleibt? Geduld. — Ueben konnt' ich die von Jugend auf — in Gesellschaft mancher Leidn rc.

6. Man beachte die Eurhythmie: nach zwei Distichen folgen zwei Tristichen aufeinander (289).

Tasso: Bist Du ein Edelmann wie ich, so zeig' es. Phil. sagt, Arthur „durchschweife Savoyen unritterlich, die Cither in der Hand" [1]; er schließt: „Dich schützt die heil'ge Würde dieses Dachs, Doch wenn dich anderswo mein Auge sähe zc." Vgl. die Situation im Tasso, speziell z. B. 2095, Tasso: Komm' mit herab, wo uns're Waffen gelten, u. V. 1505 f.[2] — Auch Phil. hat manches von Tasso selbst.[3] Er sagt: „Bei einem Kampfspiel sah ich sie zuerst" (die Geliebte), wie Tasso nach einem Turnier die Prinzessin zum erstenmal sah. Phil. ebd.: [sie], die meinem schwanken jugendlichen Leben den festen Standpunkt eines Ziels gesetzt; vgl. Tasso 874 ff. Phil. sagt, er spiele ein Doppelspiel mit den beiden Frauen (189 f.), gebe beiden Zeichen der Liebe zc. (201), — wie Tasso mit den Leonoren (Tasso 2095: „Er rühmt sich zweier Flammen, knüpft und löst Die Knoten hin und wieder[4] und gewinnt Mit solchen Künsten zc."; vgl. 201 ff.). — Klotilde zu Alearda: „So bleibst Du ewig ruhig denn und kalt? So kannt' ich Dich seit Deiner frühsten Jugend. Das Leben geht an Dir vorbei, Du mengst Dich nicht in seine Reigen. Selbst die Liebe Wiegt Dir den Busen nicht in Leidenschaft. Dir bleibt Dein ernster Gleichmut." Leon. Sanv. über die Prinzessin: „ihre Neigung . . Ist ihren andren Leidenschaften gleich. Sie leuchten . . Sie wärmen nicht (vgl. übr. hierzu Hamlet 1, 4: Dies Lodern, Tochter, mehr leuchtend als erwärmend) nnd gießen keine Lust noch Lebensfreud' umher"; vgl. Tasso V. 88 f. und 1759 ff: Prinzessin: „Es schalt mich eine Freundin oft darum zc.," wo sie auch von ihrer entsagungsvollen Jugend spricht.[5]

Arthur bietet 1, 6 der Alearda eine bürgerliche Ehe als kühnes Rettungsmittel an[6], wie der Gerichtsrat Eugenien (Nat. Tochter). Arth.: „Wenn du verlassen könntest, was Geburt zc. dir gab." Hofmeisterin: Eugenie, wenn du entsagen könntest Dem hohen Glück zc. Al. lehnt ab, wie Eugenie.[7] 1, 4 redet Klotilde in längeren

1. Aehnlich Antonio: Wo Lippenspiel und Saitenspiel entscheiden, Ziehst du als Held und Sieger wohl davon.

2. Antonio: Ich bin es wohl (ein Edelmann), doch weiß ich, wo ich bin; dann zum Fürsten: Herr, diese Mauern haben deine Väter Auf Sicherheit gegründet, ihrer Würde Ein Heiligtum befestigt.

3. Phil.: „Gesellschaft oder Einsamkeit . . sowie das trübe Versinken in mich selbst zurück, ach alles — schürte die — Glut." Vgl. „Tasso" 2138: er fällt zuletzt Um nichts gebessert in sich selbst zurück (auch V. 3072).

4. Phil. sagt ebd.: Von Schlingen, die ich selbst geknüpft, umstrickt, konnt' ich das . . Netz nicht lösen.

5. Philibert „suchte Frieden im Gewühl der Töne", wie die Prinzessin im Tasso ihre Leiden durch Gesang zu sänftigen suchte (III, 2).

6. Arthur wie der Gerichtsrat nennen ihren rettenden Gedanken einen kühnen bezw. verwegenen. — Arthur sagt ihr: „Kannst du die Reihe schreckenvoller Tage, Die vor dir liegen, ohne Schauder seh'n?" So malt der Gerichtsrat aus, welche schreckliche Zukunft jener bevorstehe.

7. Phil. (Hochz. II, 1): „Entsagen könnt' ich allem bis auf eins". Gerichtsrat N. Tochter V, 9: Zu tragen glaub' ich alles, nur das eine, Dich zu verlieren — erscheint mir unerträglich. (Nachher:) Indem ich dich gewinne, soll ich allem Entsagen, deinem Blick sogar. Ich will's.

Ausführungen hoffnungsfreudig von ihrem Glück, und Arthur spricht immer kassandraartig in kurzen Zwischensätzen von der drohenden Gefahr, indem er ihre Worte im schlimmen Sinne umprägt. (Wohl sagst du wahr, ein Schatten ist Dein Glück. — Wenn Du Dich trügst, wenn's eine Natter wäre, Die rings um Dich die gift'gen Knoten schlingt? — Nicht glücklich machen wird Dich, was ich weiß.)[1] Vgl. wie die Hofmeisterin (N. Tocht. 2,5) in ähnlicher Weise in kurzen tragisch parodierenden Zwischenreden die hoffnungsfrohe Eugenie warnt.[2] Nach der N. Tochter klingen Anaphern Hochz. 493: „Laß jeden Gruß, laß jegliche Geberde, Laß jeden Blick Dir gegenwärtig sein. Laß jedes süße Wort ꝛc." oder 510: „Wenn Du verlassen könntest, was Geburt, was Rang, was Reichtum . . Dir gab, wenn Du mir folgen könntest," ferner etwa Parallelismen wie 751: „Ist's nur der Glaube, der dem Elend mangelt? Ist's nur Betrug, was frohe Herzen schwellt?"[3]

---

1. Hochz. 378: „Klot: Noch weißt du nicht, was mich so glücklich macht. A.: Nicht glücklich machen wird dich, was ich weiß. Kl.: Was du auch wissen „magst, noch weißt du nicht ꝛc." (vgl. 665 f.). Dgl. Wortspielereien auch öfter in Goetheschen Stichomythien; vgl. etwa Iph. 76 f., 996, 1448 f. 1459 f., (1645 f.), Tasso 1394 ff., 1729 ff., N. Tocht. 2062 ff., 2151 f. (2246 f.); — ferner Tasso 2432 f. Petzet denkt gleichfalls bei Hochz. 378 f. u. a. an Iph.

2. Alearda ist eine Reiterin (s. 618 f.), wie Eugenie.

3. Doch kommt Derartiges auch bei andern vor. — An Schillerschen Einfluß wird man eher bei ähnlichen Stellen im Konr. denken, 80: „Palenza heißt die Sense meiner Freuden, Palenza heißt die Ruhstatt meiner Lust" (vgl. Stuart 3235: „Maria Stuart heißt jedes Unglück, das mich niederschlägt"); 113: „Des Himmels Geißel ist ein Königsname. Der Hölle Losung ist ein Fürstenrecht." Damals war Pl. ja stilistisch noch von Schiller abhängig. (Vgl. auch Cordày 91: Sie kenne nichts als meiner Liebe Wunsch, Sie frage nichts als ihres Herzens Stimme.)

Nach Goethe (z. B. Nat. Tocht.) klingt auch Hochz. 366: Was soll ich sagen? Was zuerst gesteh'n? Wie leicht ist's frohe Kunde zu erteilen, Das Herz sitzt auf der Lippe, und die Wonne Spricht sich in raschen Tönen glücklich aus; Doch Trauriges verkündigen ist schwer." (Vgl. etwa N. T. 2931: In diesem wicht'gen Fall was soll ich sagen? ꝛc., 991: So hast du lange nicht, bewegtes Herz, Dich in gemess'nen Worten ausgesprochen. 1439: Willkommen scheint ein unwillkommner Bote, So lang er schweigt . . Der ausgesprochne Jammer ist verhaßt.) — Ganz im Stil der N. Tocht. Hochz. 707: es ist Zukünft'ger Neigung leises Vorgefühl. Goethisch auch 606: „die ich dem Angedenken Des alten Glückes sinnig schenken darf" u. a.

Daß die Liebe zu Sentenzen an Goethe gemahnt, sagt schon Petzet. Ich bemerke, daß Pl. z. B. im Hochz. gern nach dem Abschluß einer langen Rede der anderen Person eine darauf bezügliche Sentenz in den Mund legt; so sagt Arthur nach Phil.'s langer Erzählung: „Die Liebe, die zur wilden Selbstsucht artet, Verläßt die g'rade Straße der Vernunft" (vgl. auch 700 f.). Derartiges fand Pl. u. a. vorgebildet in der N. Tochter, z. B. 2809 (Goethe denkt dabei wohl an die kurzen Zwischenreden, die der griech. Chorführer in den Dialog einstreut).

Hochzeitgast 32: „Beglückte Liebe liebt die Gegenwart" (ähnlich Alearda 18), im Gegensatz zur Zukunft und Vergangenheit; vgl. Natürliche

Noch einige E i n z e l h e i t e n:

Berenice 41: „U n d e s g e w ä h r e n zum Weh' die Götter die eitlen W ü n s c h e der bethörten Brust." So Antonio zu Tasso: „n u n e s g e w ä h r t die Liebe gar oft ein s c h ä d l i c h Gut, wenn sie den Willen des Fordernden mehr als sein Glück bedenkt. Du scheinst .. für gut zu halten, was du eifrig w ü n s c h e st. — „Berenice" 145: „Die Liebe fesselt mächtig; wenn sich ihr auch die G e w o h n h e i t schmeichlerisch gesellte, dann knüpft sie Bande, welche nichts zerreißt."[1] Vgl. Goethes Epigr.: „Neigung besiegen ist schwer; gesellet sich aber G e w o h n h e i t Wurzelnd allmählich zu ihr, unüberwindlich ist sie." — Hochz. 404, Arthur zu Klotilde: „O gieb der bösen Ahndung Raum, daß nicht der Schmerz zu nah' an das Entzücken grenze." Iph. 985 ff.: „bändige dein Herz und halt' es fest, denn unerträglich muß dem Fröhlichen ein jäher Rückfall in die Schmerzen sein" (vgl. Iph. 1372: bereiten sie ihm von der Freude zu Schmerzen . . tieferschütternden Uebergang). — Beren. 303: Die edle Seele fand ein hartes Loos. Ein Tonfall wie etwa in Iph. 1821: Die heil'ge Lippe tönt ein wildes Lied.[2]

Schillers Einfluß zeigt sich weniger in den Motiven als in Sprache und Stil. In folgenden Motiven könnte man vielleicht eine Schillersche Einwirkung vermuten (ich stelle das Erheblichere absichtlich voran[3]): Hochz. 2, 3 gemahnt an Schillers J u n g f r a u 4, 1 f. Alearda monologisiert wehmütig (2, 2) wie Johanna (beiläuf.: Al.: „Ist meine Liebe denn Vergeh'n?"; Joh.: „Ist Mitleid Sünde?" Sie deutet gleich darauf an, das sei nicht Mitleid, sondern Liebe gewesen). Zu Al. kommt Klotilde, wie die Sorel zu Joh., schildert den Hochzeitszug wie jene den Krönungszug, erstaunt, daß Al. (gleich Johanna) säumt. (Kl.: Die Freude glänzt auf jedem Angesichte. M. Stuart 1229: Die Gnade glänzt auf deinem Angesicht.) Al. „fragt, was sie thun soll." Kl.: „Sein Weib sein!" wie die Sorel jener rät, Dunois' Werbung zu erhören. Al.: „beneidet Kl." Joh.: O du bist glücklich! ꝛc. —

Philibert sagt am Schluß: „Ist er (der Tote) beklagenswert? Sein Geist ist jetzt harmonisch wie sein Saitenspiel gestimmt. Nicht diese Ruh' wohnt

---

Tochter 1307: Der Liebe Sehnsucht fordert Gegenwart, Die Zukunft ist des Vaters Eigentum.

Beiläufig: Konradin 389: Ein Jüngling wird die Hand dir reichen am Altare, — Denn solche Blumen bleiben nicht verhüllt" könnte man vielleicht vergleichen Natürliche Tochter 2131: „Nicht lange bleibt ein solcher Blick verborgen" (wo es gleichfalls heißt, ein edler Mann werde Eugenie heimführen); diese letzte Konradin-Scene entstund ja nach Petzet erst 1816, also als Platen die Natürliche Tochter schon kannte. Doch ist die Uebereinst. geringfügig.

1. Diese Stelle findet sich, gleich der vorigen, n i c h t bei Racine.

2. Goetheschen Tonfall zeigt auch Alearda 219: Feuerwürmchen trugen Lichter, Tausend Lichter durch die Stille.

3. Ich führe also hier das Einzelne nicht nach der streng chronologischen Reihenfolge an.

im lebend'gen Busen." Wallenstein (Tod 5, 3): „Er ist der Glückliche Er hat vollendet . . sein Leben liegt fleckenlos und leuchtend ausgebreitet. — Weg ist er über Wunsch und Furcht . . O ihm ist wohl! Wer aber weiß, was uns die nächste Stunde . , bringt." — Arthurs Scene mit Alearda schließt so: Sie reißt sich los. A., aufspringend, ruft: Ich seh Dich wieder! und stürzt ab. Vgl. Lionel mit Johanna: „Rasender, du wagst es?" Er sagt im Abgehen: Ich seh' dich wieder.

Das Freundespaar Massillon und Du Placet in Ch. Corday erinnert ein wenig an Carlos und Posa, an letzteren besonders Massillon mit seinen Freiheitsidealen.[1] Der Gedanke: „Laß uns, da uns die Außenwelt verstößt, Uns in das Inn're dieses Busens flüchten," stammt aus Schillers Schriften („In des Herzens heilig stille Räume Mußt du fliehen aus des Lebens Drang", „Flüchtet aus dem engen dumpfen Leben In des Ideales Reich!"). Mass.: „Die Liebe schuf des Lebens ganzen Wert, Und ohne sie vergeud' ich's mit Verschwendung". Thekla: Was ist das Leben ohne Liebesglanz? Ich werf' es hin, da sein Gehalt verschwunden

Noch einiges weniger Erhebliche aus Platens älteren Entwürfen: In Konradin erwacht, da er die Liebste zuletzt noch einmal sieht, die Lebenslust, wie in dem Schiffer „die Sehnsucht nach den Blumen an dem Strand"; so packt es den todesbereiten D. Cesar beim Anblick Beatrices („da steht der holde Lebensengel . . tausend Blumen schüttet er . . aus"). Robert zu Bertha in Bezug auf Konr.'s Tod: „Weine, traure, ich weine mit Dir, aber befreunde dich wieder mit dem Leben ꝛc." D. Cesar zu Beatr.: „Weine um den Bruder, ich will mit dir weinen . . doch nicht um den Geliebten weine ꝛc." — Bertha folgt dem Konr. in Männerkleidern in die Gefahren, wie Leonore dem Fiesco (auch Klotilde im Hochz. erscheint späterhin verkleidet, als Pilgrim).

Einzelheiten: Konr. 140: „Der Kern des Kummers wurzelt fest . ., Doch ihn entwurzelt die gewalt'ge Zeit." Wallenst. Tod 3437: „Verschmerzen werd' ich diesen Schlag. — Vom Höchsten wie vom Gemeinsten lernt [der Mensch] sich entwöhnen, Denn ihn besiegen die gewalt'gen Stunden."[2] — Konr. 167: „Es gäbe kein Band mehr zwischen Lebenden und Toten?" Klage d. Ceres: „Zwischen Lebenden und Toten ist kein Bündnis aufgethan?" Konr. 172: „Und wenn die Jahre den Schuldbrief zerrissen haben? 201: [Das] soll durch die Freuden meines Lebens wuchern." „Schuldbrief" und „wuchern" sind Lieblingsausdrücke des jungen Schiller. — Tochter Kadmus 368: „Dem Orestes wird vergeben und Prometheus' Geier sinkt." Vgl. etwa Gött. Griechenl. 79:

---

1. Recht an den Stil des D. Carlos gemahnt V. 8 ff.: Er ist dahin, der große Riesenplan; . . . Das erste Recht der Menschheit zu erneuern.

2. Das, was auf diese Stelle folgt („die Blume ist hinweg ꝛc.") citiert Platen im selben Jahre im Tgb., 10. April 16. Vgl. auch Tgb. I, 288, Z. 8.

In Alcestens Arme sinkt Admet, Seinen Freund erkennt Orestes wieder, Seine Pfeile Philoktet. — Beren. 186: Der Rache jugendlicher Gott. D. Carlos 2581: Der Rache fürchterlicher Gott![1]

Im Hochz. II,1[2] heißt es V. 700: Leicht hascht die Liebe, was ihr schmeichelt, auf. Was ihr Rechtfert'gung oder Deutung bietet, Trägt sie aus Kunst und Wissenschaft zusammen. Von jedem D i n g e hält sie das nur wert, Was sie verflechten kann in ihre Träume." Vgl. Wallenst. Worte: „Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort — Aus ihrem heißem Kopfe nimmt sie keck der D i n g e Maß — und was die Einbildung Phantastisch schleppt in diesen — Namen, Das bürdet sie den Sachen auf. — Leicht beieinander wohnen die Gedanken rc" (Petzet führt dies Citat zu einer Stelle in Berenice an); vgl. etwa noch Goethes Iph. 740: Mit seltner Kunst flichtst du der Götter Rat Und deine Wünsche klug in eins zusammen.[3]

S t i l i s t i s c h e Einwirkung Schillers zeigen die älteren Fragmente.[4] Namentlich in dem Jugenddrama Charl. Corday[5] hören wir oft echt Schillerschen Tonfall, besonders in der idealistisch klingenden V o r s e t z u n g d e s G e n e t i v s,[6] z. B. V. 34: Die Aussicht öffnend in der Liebe Land. 49: Der Freundschaft Siegel schmückt der Liebe Glück. Vgl. 62: Der Liebe Glück. 90: meiner Liebe Wunsch. Wie Schiller dabei gern zwischen den Genetiv und das Substantiv ein Epitheton stellt, z. B. Jd. und Leben: „Schimmert durch der Wehmut düstern Schleier Hier der Ruhe heit'res Blau", so auch Platen, z. B. Corday 35: der Rede stolzen Schwung, Beren. 185: der Rache jugendlicher Gott. Bis zur Eintönigkeit wiederholt sich das Konr. 58: „Um meines Schmerzes nimmer-

1. Konr. 6: „Ha! Welch ein Wandel, g r o ß e V o r s e h u n g!" Schillerscher Ausdruck und Tonfall (auch bei Sch. als Versschluß nnd mit dieser prekären Skandierung); „Carlos (Thalia 797): „Er ist's nicht — hör' es, g r o ß e V o r s e h u n g"; 1827: So tritt herunter, g u t e V o r s e h u n g" rc. (Am Versanfang 3956: Allgüt'ge Vorsehung!). Es fragt sich ja, ob Platen die erste Gestalt des Carlos kannte, indes erscheint das Wort V o r s e h u n g (bezw. Vorsicht) so oft bei Schiller (s. Gödeke V¹, CLXXVII), daß ich Beeinflussung annehme.

2. Die Scene I, 6 (nach dem Scenarium) wurde in der Ausführung zu II, 1; I, 7 und 8 zu II, 2 und 3.

3. Das refrainartig dreimal wiederkehrende (immer mit dem Vorhergehenden kontrastierende) „doch ich dachte dein" Hochz. 653 f. gemahnt an D. Carlos' wiederholtes: „Ich weinte nicht" (253 f.; vgl. Tassos „auch Sie! auch Sie!"). — Im Konr. erscheint ein Vers („Er geht dahin! Er sieht die Sonne nicht mehr") zweimal.

4. Gleich die Anfangsverse des Konr.-Frgm. klingen Schillerisch in Cäsur und Accent: „Die Sonne sinkt, die Schreckensstunde naht, Durch diese Gassen kommt der Zug gegangen." (Vgl. etwa „Die Waffen ruh'n, des Krieges Stürme schweigen . . Durch alle Straßen tönt der munt're Reigen" und „Durch diese hohle Gasse muß er kommen." u. a.)

5. Petzet sagt mit Recht, daß Schiller „das unverkennbare Muster" ist.

6. Oder genauer gesagt: der näheren Bestimmung durch den Genet. eines Substantivs.

müden Wurm Zwei flüchtige Momente zu besänft'gen Mit jenes Traumes seelenvollen Glanz, Doch dieser Glocke fürchterliche[1] Klänge ꝛc. (!). Vgl. ebd. 34 und Hochz. 531.[2] — Ganz Schillerisch ist die Manier, den Satz pathetisch mit der Negation zu beginnen, und auf diese gleich das Subjekt (oder wenigstens ein Substantiv) folgen zu lassen, wie Hochz. S. 160: Nicht diese Ruh' wohnt im lebend'gen Busen (statt: Im lebendigen Busen wohnt diese Ruhe ꝛc. nicht), V. 284: Nicht der Gemeine kann das Edle schänden,[3] vgl. auch 77: und nicht den Schleier des Geheimnisses bedarf es. Besonders häufig in der „Tochter Kadmus" (wo der Trochäus diese Wortstellung begünstigt), so V. 52, 72, 182 f., 238, 326, 388, 548.[4] — Schiller liebt es, ein und dasselbe Wort innerhalb eines Satzes steigernd zu wiederholen (oft in anderem Casus); so Pl. im Konr. 2221: das Höchste, um das Höchste zu gewinnen[5] (vgl. übr. Piccolom. 1853: Und an das Höchste kann ich alles setzen); 316: Deine Heldin war ich, edler Held. Beren. 86: den unfühlbaren Staub unfühlbar wahrt, 296: Unzart für and're ist die zarte Liebe (vgl. 100: erfreut ein liebendes Geständnis auch das unliebende Gemüt). Hochz. 235: Und zu erlösen des Erlösers Grab.[5] — Von Schiller übernimmt er die antikisierende Nachsetzung des Adjektivs, z. B. Corday 56: Die Liebe, die beglückte, 77: auf dieses Spiel, das unfruchtbare, setzen, bes. 95: „Das Glück zu führen in des Freundes Haus, das schönbekränzte (vgl. Wallenst. Tod 1968), aus der eignen Hütte"; Konr. 139: der Winter, der stürmische; Hochz, 574: Die Wälder heulten, die zerschmetterten; vgl. Alearda 166.[6] — Schillerisch sind volltönende breitausladende Sätze mit pathetischer (biblisch anmutender) Wortstellung wie Hochz. 104: Mein .. Engel hat dich treu bewacht Mir zum Verderben, in dem Sturm der Schlachten! vgl. Corday 95: Das Glück zu führen in des Freundes Haus; u. a.[7]

---

1. Schillerisch ist auch die Vorliebe für dieses Wort „fürchterlich", Konradin 26, 48, 61, 250, Kadmus 998, 1377, 1444.

2. Ferner noch Cord. 130: Der Liebe goldne Früchte; 35: der Rede stolzen Schwung; 93: der Freundschaft göttlicher Triumph; Konr. 263: deiner Reize göttliche Gewalt (Mortimer: der hohen Schönheit göttliche Gewalt) u. ebd. 46 u. 47.

3. Wendungen wie diese, Konr. 77: Nur das Gemeine bleibt verschont; Hochz, 284: Nicht der Gemeine kann das Edle schänden; 311: was mich erhob aus der gemeinen Menge; 635: dein edler Geist verschmäht gemeines Gut, schmecken nach Schiller, der das Gewöhnliche so gern als das Gemeine bezeichnet und z. B. von der gemeinen Menge spricht.

4. Vgl. noch Kadmus 729, 736, 1170, 1279, 1331, (1305) Alearda 94 und etwa noch Cord. 12: Nicht ich vermag ꝛc.

5. Was Du mir opfern wolltest, deine Liebe um deiner Liebe willen, das Höchste, um das Höchste zu gewinnen. (Vgl. auch Corday 159 u. etwa noch 51). Cord. 131: Und glücklich machend leben wir beglückt; Konr. 25: Ich war beglückt, da ich Beglücktes sah. Aehnlich in dem Gedicht von 1816 Tagebuch I, 579: [Wir] sah'n beglückt in die beglückte Schweiz.

6. Auch Cord. 122: Der Weiber Sorgfalt, der geschäftigen; 69: Sein Haupt zum Block, das redliche, zu tragen.

7. Vgl. Hochz. 762: Dies Bild zu tauschen um den Ring der Ehe.

2. Kapitel.

Zur Interpretation einzelner Entwürfe.

Charlotte Corday (1812).

Ist der ausgeführte Teil, dessen hohle Schillerisierende Rhetorik merkwürdig an Körners gleichzeitigen Jambenschwall erinnert, auch ästhetisch ohne Wert, so ist es doch eine reizvolle wissenschaftliche Aufgabe, aus Platens Notizen das Ganze aufzubauen. Zur Aufhellung der Skizze bieten sich u. a. zwei Hilfsmittel dar, 1. die historische Ueberlieferung, 2. Platens acht Jahre später entstandener Einakter „Marats Tod". Scheint es gewagt, aus dieser späteren Dichtung Schlüsse auf die Gestaltung des Jugendplanes zu ziehen, so erinnere ich doch an den auch von Petzet erwähnten Ausspruch in Platens Tgb. II, 501, wo es heißt: „Ich glaube, daß alles im späteren Alter Ausgeführte schon in der Jugend als Anlage müsse vorhanden gewesen sein. So ist es mir wenigstens mit meinen besseren Sachen ergangen, auch mit „Marats Tod", — die That der Charlotte Corday beschäftigte schon als Kind meine Phantasie, und sie ward auch damals schon — dramatisch ausgeführt." Da Platen nun gerade bezüglich d i e s e s Planes diese Bemerkung macht, so kann man wohl annehmen, daß so manche Einzelheiten der späteren Dichtung schon bei dem ältesten Entwurf dem Dichter vorschwebten. Ich glaube durch Aufweisung verschiedener Uebereinstimmungen zeigen zu können, daß Petzet doch etwas übertreibt, wenn er (S. XII) sagt, man finde „in der nüchternen Revolutionsscene" (Marats Tod) außer der stofflichen Grundlage keine Gemeinsamkeit mit dem pathetischen Trauerspiel aus dem Jahre 1812", — mag auch stilistisch der Unterschied ein himmelweiter sein.

Man beachte auch den Schillerschen Accent 158: Der Menschheit Auswurf aus des Pöbels Kreis.

— Daß Schillers Tonfall in Stellen wie T. Kadmus 450: „Wieder von dem Gott der Musen K e h r s t d u, von den heil'gen Gründen" oder 1480: „Die sich von dem ird'schen Sitze S c h w a n g e n zu des Himmels Throne" (der Anfang je des 2. Verses!) zu erkennen ist, auch ebd. 562: „Und mit Lilien und Myrthen Ziert' ich das beglückte Haupt", wird jeder Kenner des Schillerschen Stils zugestehen. (Vgl. etwa noch ebd. 572: „Kurz ist jede ird'sche Freude." Kassandra: „Rauch ist alles ird'sche Wesen").

Noch ein Beispiel Schillerisierender Rhetorik, Corday 36: Die Lieb' erhebt zum Reich der Phantasie'n Und Phantasieen zu der Dichtung Höh. — Gleich Schiller liebt der junge Pl. den bestimmten Artikel, so z. B. ganz Schillerisch Cord. 136: Verzeihen Sie d e n frühen Ueberfall, Es ist die Wahl d e r ungelegnen Stunde Geadelt durch d a s dringende Motiv.

Ebenda 11 ff.: Ich fühle mich d e r [statt meiner] edeln Pflichten frei — Und huld'ge willig d e n verjährten Rechten; (vorher:) nicht ich vermag die =diese) trunk'ne Wut zu hemmen, vgl. 35 u. 134.

Die Skizze begann ursp. so: I. Akt: „Massillon[1] entdeckt sich seinem", sc. Freunde. Das gehört zu I, 1. Platen wollte also urspr. alles skizzieren, aber dann (vielleicht, nachdem indessen Sc. 1—5 geschrieben war) setzte er erst wieder da ein, wo das ausgeführte Stück endet. I, 1—5 ist ausgeführt, 5 aber nur z. T.; denn I, 1 trägt Massillon dem Freunde auf, Charlotte den Vorschlag zu machen, sie solle mit ihm (Mass.) fliehen. In der Ausführung dieser Scene kommt Du Placet aber nicht mehr dazu, ihr den Vorschlag zu machen. „Was führt Sie her?" fragt Charl. Er versetzt: „Nicht was mich ehmals hergeführt, selbst nicht Des Reizes lieblich lockender Magnet (auch er liebt sie nämlich, s. u.),[1] Ein heiliges Bedürfnis, mein Beruf." Das scheint zunächst unklar, wäre aber vom Dichter noch genauer ausgeführt worden, wenn das Fragm. nicht so früh abbräche. Gemeint ist mit dem „Beruf" die Freundschaft (s. V. 112), — so sagt Platen einmal von sich (Ode 12): Als der Freundschaft Seelen beruf erwacht war. — Ch. mißversteht ihn und verweist ihn auf politische Pflichten. Du Placet: „So kennt ein Mädchenherz nur Staatsberuf? So gäb' es keine heiligeren Pflichten?" Er meint hier die Pflicht, ihrem Geliebten zu folgen.[2] — Dann sollte Massillon selbst bei der Geliebten erscheinen (wie bei Schiller zuerst Posa als Carlos' Abgesandter, dann dieser selbst vor die Königin tritt). Charl. „versichert Mass. ihrer Liebe, sie will mit ihm fliehen." (So will sie in „Marats Tod" mit Maurice, der aber dort Du Placets Rolle spielt, auf dessen Bitte flüchten). Und wohin? In „Marats Tod" heißt es (S. 45): „Zurück in die Normandie oder weiter noch, über das Meer, wo Freiheit und Friede wohnt". Also nach Amerika — dem sentimentalen Zug der Zeit folgend, aus den heimischen Bedrängnissen in die Poesie des Urwaldes. Mit einer Liebesscene schließt der 1. Akt. —

Der 2. Akt führt uns, wie üblich, auf die Seite der Gegenpartei; in Marats Haus, denn Marat ist am Anfang und am Schluß auf der Bühne. Zwar treten auch zwei andere Revolutionshäupter auf, so daß man an einen öffentlichen Beratungsort denken könnte, doch da am Schluß

---

1. In Marats Tod heißt Massillon Belsunce. Bei dem Namen Massillon schwebte vielleicht der berühmte Prediger dieses Namens vor. Auch Belsunce ist der Name einer Kirchengröße (s. u.).

1. Er hat hier und mehr noch in „Marats Tod" viel von Brackenburg; er sagt dort: „Ihres Geliebten? Ich darf sagen, daß er mein Freund war! Ich beneidete ihn nicht um ihre Liebe, solange er lebte. — Und wie er starb, den gräßlichen Tod starb — ich weinte mit ihr, ich trauerte." Brackenburg: „Ich hab' ihn nie verflucht. Gott hat mich treu geschaffen und weich 2c." Beide trauern mit ihrer Angebeteten um den grausam Hingemordeten, den sie liebte. Wir werden nachher noch am Schluß von „Marats Tod" manche Brackenburg-Reminiscenzen nachweisen.

2. Zu Cordah 116: „Ein stilles Leben ward der Frauen Teil, Der Mann allein erkennt der Größe Pflichten — (218:) Doch thöricht ist es mit dem Glück zu rechten" vgl. Goethes Iph. I, 1: „Ich rechte mit den Göttern nicht; allein der Frauen Zustand ist beklagenswert — Wie eng gebunden ist des Weibes Glück." Doch ist es fraglich, ob Pl. damals Iph. schon kannte.

des Aktes Mar. mit seinem Kammerdiener zusammen ist, wird Marats Wohnung der Schauplatz sein. Sc. 1: „Marat. Massillon. Er verdammt ihn und seine Grundsätze. Er bedroht ihn.“ Wer wen? Offenbar Mar. den Massillon, denn Mass., der ja I, 1 erklärt, er fühle sich seiner „edlen Pflichten frei“, da er die mörderische Wut nicht hemmen könne, er „fliehe in der Liebesgöttin Reich“ und wolle mit Charl. fortreisen, der genau weiß, daß Mar. auf den Autor der Flugschrift, die er, Mass., verfaßte, fahndet (64 ff.), den der Freund ermahnte auf der Hut zu sein (70 f.), der ja I, 5 durch Charlottens Einwilligung hochbeglückt, fest entschlossen, ist, mit ihr zu fliehen, er wird den Tyrannen nicht unklug reizen.

Freilich scheinen, nachdem gesagt ist: „Er bedroht ihn“ die Worte: „M. merkt die Absicht des Tyrannen“ überflüssig zu sein; denn nach einer offenen Bedrohung ist es doch nur selbstverständlich, daß man böse Absichten bei dem Bedrohenden vermutet. Aber bedeuteten jene Worte, daß Mass. jenen bedroht, so wäre das folgende: „Mass. merkt rc.“ vollends abgeschmackt. Wenn er selbst jenen bedroht, ist es doch kein Wunder, daß der blutdürstige Marat darauf reagiert. Nein, die Worte „Er bedroht ihn“ und „M. merkt die Absicht rc.“ hangen innerlich zusammen; die natürlichste Erklärung ist, daß Mass. eben aus der Drohung Marats die wahren Absichten des Wüterichs erkennt. Die Worte „er merkt die Absicht rc.“ verlieren namentlich dann alles Absonderliche, wenn man annimmt, daß es eine nicht ganz klare, eine mehr versteckte Drohung sei; Mar. läßt etwa durchblicken, daß er ihn und seinen ganzen Anhang, die Girondisten, vernichten könne, wenn er wolle. Der historische Marat hatte kurz vor seinem Ende im „ami du peuple“ erklärt, die Sache der Freiheit erheische, daß noch 200 000 Girondisten-Köpfe fielen (diese Drohung veranlaßte Ch. zu ihrer That). Das wird er nun hier nicht offen ausposaunen, sondern, etwa in einer heftigen Aufwallung, drohend andeuten (gegen seinen eigenen Vorsatz, nichts davon zu verraten). Der Dichter hat ihn ja auch in M. Tod derartige Absichten, wenn auch nur undeutlich, bekunden lassen, S. 50: „Morgen soll ein röterer Tag aufgehen, als keiner der bisherigen. — Diesen Abend gönn' ich ihnen noch als eine Beichtfrist; sie mögen ihn gut anwenden!“

Dafür, daß Marat jenen bedroht rc., spricht vielleicht auch folgendes: Es heißt „Marat. Mass.“ Marat ist zuerst genannt. Dann: „Er rc.“ — Marat Mass.: Er ihn! Man wird auch schwerlich annehmen, daß: „Er verdammt rc.“ auf Mar., „er bedroht“ aber auf Mass. gehe, daß also Mass. infolge jenes Verdammungsurteils den Marat bedroht (Todesverachtung besitzt er ja, s. V. 85), denn eben dies parallele „Er“ zeigt, daß eine Person gemeint ist[1]. Und verdammen und bedrohen ist ja innerlich verwandt. Wegen seiner angeblich verdammenswerten Grundsätze bedroht er ihn (und auch die, die jene Grundsätze teilen).

---

1. Sonst hätte Platen wohl auch geschrieben: „jener (oder: Marat) bedroht ihn“.

„Er verdammt seine Grundsätze"; es sind wohl die girondistischen, die Mass. eben in seiner Flugschrift dargethan hat. Die historische Charlotte hatte ja Fühlung mit den in die Normandie geflüchteten Girondisten; deren Repräsentant ist bei Platen Massillon.

Schwierig ist die Frage: Warum begiebt sich Mass. überhaupt in die Höhle des Löwen? Er, der doch wegen seiner Flugschrift den Argwohn Marats fürchtet, der doch jetzt, da Ch. mit ihm flüchten will, alles andere eher thun sollte, als sich in Gefahr begeben? — Vielleicht ließ der tückische Marat ihn in freundlicher Form unter Angabe irgend eines fingierten harmlosen Grundes um eine Zusammenkunft bitten, und Mass. folgt dem Rufe, um sich nicht eben durch sein Fernbleiben verdächtig zu machen. Im anderen Falle, meint er, würde der Tyrann ihn für den Verfasser halten und ihn sofort durch seine Häscher suchen und verhaften lassen, bevor noch die Abreise (zu der doch einige Vorbereitungen nötig sind) bewerkstelligt werden könnte, wie er ihn nachher ja thatsächlich noch rasch vorher ermorden läßt.

Mass. hält II, 2, so scheint es, einen Monolog — in der Wohnung des Gegners! eine schülerhafte Technik (s. u. zu IV, 5 und 7.). Dann treten die Revolutionsmänner Collot d'Herbois und Robespierre auf (die historische Charlotte schwankte bekanntlich zunächst, ob sie Mar. oder Robespierre ermorden sollte.) Sie warten auf Marat und unterhalten sich solange. Rob. entrollt jenem seine Pläne. Vielleicht drückt er Abneigung gegen Marat aus (s. u.). 4: Marat dazu (in „M. Tod" hat er ein längeres Gespräch mit einem anderen Revolutionsmann, mit Danton). Marat deutet ihnen gewiß seine mörderischen Pläne an, genauer enthüllt er sie wohl in Sc. 5 dem Collot, mit dem er allein bleibt und der daher vielleicht sein intimerer Freund ist[1]. Robespierre hat vielleicht vorher mit Marat unfreundlich gesprochen (daß Marat mit Collot allein zurückbleibt, würde nicht übel dazu stimmen). Man weiß, daß Rob. in Wirklichkeit schon längst Marats müde war und auf sein Verderben sann. Möglich, daß dergl. auch hier in Rob.'s „Planen" liegt. Es ist zu beachten, daß er diese Pläne in Marats Abwesenheit entrollt. Doch hätte der Dichter das dann wohl nur kurz angedeutet, um nicht das Interesse von der Haupthandlung abzulenken. Die Revolutionsmänner werden übr. (Sc. 4) nicht allzu höflich mit einander reden, das läßt sich aus der Scene Marat-Danton in „M. Tod" schließen. Inhaltlich können wir wohl manches aus dieser Scene für den Dialog Marat-Collot ergänzend verwerten. Sc. 6: Marat allein; wie er auch in „M. Tod" nach dem Gespräch mit Danton einen Monolog hält. Der Plan, den Mass. umzubringen, sowie die Motive, warum er ihn nicht hinrichten, sondern ermorden lassen will, kommen hier wohl zur Sprache, auch seine blutigen Pläne gegen die Girondisten (die ja in seinem Monolog in „M. Tod" angedeutet werden); dasselbe aber vielleicht schon in der

1. Collot wird also erst von Robespierre, dann von Marat ins Vertrauen gezogen.

Scene mit Collot.[1] 7: „Marat, Kammerdiener. Er befiehlt ihm Mass. zu ermorden.“

Zunächst könnte man darin einen Widerspruch erblicken, daß der Tyrann, dem nach „M. Tod“ S. 43 „die Mordlust zum Lebensbedürfnis geworden ist“, von dem Danton ebd. sagt: „Es ist ein Kitzel, den du damit befriedigst. Hat jemand deine Galle nur ein bischen in Bewegung gebracht, so tanzt auch sein Kopf schon auf der Guillotine“ — daß er einen Menschen, dessen Grundsätze er verdammt, den er sogar bedrohte, dennoch mit heiler Haut von sich ließ, obgleich er ihn in seinen Klauen hatte. Warum ließ er ihn nicht gleich verhaften und aburteilen? Da er ihn doch thatsächlich nachher nicht am Leben läßt, sondern durch Meuchelmord beiseite schafft! Man könnte es vielleicht so erklären: Mar. hatte die Absicht gehabt, sich durchgehends freundlich zu stellen, jenen auszuhorchen, zu erfahren, was wohl die Girondisten (die er vernichten möchte) schmieden 2c. Aber sein Temperament ging mit ihm durch: in der Heftigkeit entschlüpften ihm Worte des Tadels und der Drohung[2] (so sagt er ihm vielleicht auf den Kopf zu, daß er ihn für den Verfasser des Pasquills halte). Nachher, nachdem er sich vergessen hat, reut es ihm vielleicht (wie das z. B. Napoleon öfter begegnete, so in dem berühmten Gespräch mit Metternich im Juni 1813), er stellt sich am Schluß des Gespräches wieder freundlich und entläßt jenen huldvoll, um ihn einzuschläfern. Auch Mass. spielt etwa seinerseits den Harmlosen, den politisch Indifferenten (der er ja jetzt thatsächlich ist), sagt, er wolle fort aus Paris (Gemsen zu jagen wie Appiani) — daß er mit Charlotte flüchten will, verschweigt er natürlich, um sich nicht verdächtig zu machen —, und gerade dadurch (tragische Ironie!) beschleunigt er sein Verderben. Der Tyrann glaubt nicht an diese harmlose Gesinnung, obwohl er sich den Anschein giebt, es zu thun. Aburteilen und hinrichten lassen will er ihn nicht (wir sehen ja: er läßt ihn ermorden); warum nicht? wohl weil er meint, dann würden Mass.'s Freunde, die Girondisten, durch diesen Schreckschuß noch rechtzeitig gewarnt, Argwohn schöpfen und sich zum Widerstande rüsten. Andererseits: warum läßt er Mass. nicht am Leben? Weil er fürchtet, er selbst (Mar.) habe durch

---

1. Vielleicht wird Marat bei seinem Entschluß, Mass. ermorden zu lassen, von Collot beeinflußt.

2. Dafür spricht auch der Umstand, daß M. auch in „Marats Tod“ als reizbar und heftig geschildert wird, s. das Gespräch mit Danton. Er fährt auf: „Danton!“ Dann: „Hüte dich, Danton!“, ebd.: „Du suchst mich zu reizen!“ Danton zu ihm: „Hat einer deine Galle auch nur ein bischen in Bewegung gebracht, so tanzt auch sein Kopf schon auf der Guillotine. Danton sagt, Marat sei „ganz in sich selbst zerstört und so wenig satirisch“. Und dann sagt Marat in seinem Monolog S. 50: „Ich fühle mich gereizter als je. So viele Menschen noch, die mich durchkreuzen, die anders wollen.“ Vgl. noch besonders Dantons Wort (S. 49): „Ein Demagoge und so wenig Selbstbeherrschung!“

seine unbesonnenen Drohungen jenen in seine Karten blicken lassen, ihm zu früh seine Pläne, wenn auch nur andeutungsweise, verraten. Er meint, Mass. werde forteilen, seinen Anhängern mitteilen, daß Gefahr drohe, und sie durch sein agitatorisches Talent (das er, M., in der Flugschrift erkannte) erfolgreich zu starker Gegenwehr aufstacheln. Daher will er ihm eilig den Mund stopfen.

Nun könnte man einwenden: Hier liegt ein Widerspruch; wie kann Marats Entschluß, Mass. nicht öffentlich aburteilen zu lassen, aus der Scheu, den Girondisten seine Pläne zu früh zu verraten, hervorgegangen sein, wenn Marat doch selbst vorher in einem öffentlichen Blatt erklärt hat, es müßten noch Tausende von Girondisten bluten? Hier giebt es ja garnichts mehr zu verheimlichen. — Dieser Einwand erledigt sich m. E. durch Folgendes: Es scheint, daß Pl. jene Erklärung Marats im „ami du peuple“ ganz beiseite lassen wollte; dafür spricht der Umstand, daß weder in dem ausgeführten Stück des Jugendentwurfs noch in dem Schema, noch auch in „Marats Tod“ von jener öffentlichen Erklärung die Rede ist. In „Ch. Corday“ wird V. 9ff. und 151ff. das Gebahren der jakobinischen „Henker“ kurz geschildert, aber von diesem Anschlag gegen die Gitrondisten ist mit keinem Wort die Rede; und in Marats Tod brandmarkt Charlotte in langen Ausführungen (S. 44) die Schreckensmänner, sie schildert die Umstände, die ihren Entschluß zur Reife brachten, aber von einer Erklärung Marats, wie die genannte, redet sie mit keiner Sylbe! Das spricht doch dafür, daß wenigstens in „Marats Tod“ ein solcher Schritt Marats nicht den Anlaß zu ihrer That abgeben sollte.[1]

3. Akt. 1: Charlotte allein. Sie fragt sich vielleicht ängstlich, was Mass. bei Marat soll (wenn sie von der Zusammenkunft erfuhr), und sinnt über den Fluchtplan nach, der sie vielleicht um des Vaterlandes willen zu reuen beginnt. 2. „Charl. Mass. Er entdeckt ihr alles, sie nehmen Abschied.“ Ursprünglich hatte er ihr verschweigen wollen, daß auch persönliche Gefahr, der Flugschrift wegen, ihn bedrohe; wenn sie nicht mitkäme, wollte er nicht fliehen; V. 86: „Ich fliehe nur an der Geliebten Hand, Und mich ermordet ihre Weigerung; Doch die Gefahr soll ihr verschwiegen bleiben. Sie soll — entscheiden. — Doch unbewußt des Wertes der Entscheidung.“ Ohne sie liegt ihm nichts am Leben. Er wollte sie also prüfen: ob sie allein aus Liebe zu ihm mitgehen wolle; ein Opfer aus Mitleid verschmäht er. Jetzt aber, nachdem sie I, 5 ihn ihrer Liebe und ihrer Bereitwilligkeit zur Flucht versichert hat, jetzt kann er ihr alles entdecken, nämlich was ihn, und wohl auch,

1. Marat selbst deutet in seinem Monolog in „Marats Tod“ derartige blutige Absichten an, wenn auch nur sehr allgemein (s. o.), aber seine Worte klingen gerade darnach, daß er, weit entfernt seine Absichten vorzeitig zu verraten, die Gegner überrumpeln will; von der Erklärung in jenem Blatt ist mit keinem Wort die Rede. Ch. Corday ist ja nur Fragment, „Marats Tod“ aber ein ausgeführtes Werk, und daß in diesem jene öffentliche Erklärung Marats ausgelassen ist, fällt sehr in die Wagschale.

was die Girondisten überhaupt bedroht. Die Worte „sie nehmen Abschied" zeigen, daß sie, wenigstens zunächst nicht zusammen abreisen (s. I, 5), sondern sich trennen. Wer bleibt nun, wer geht? Daß Charl. nach dieser Scene allein auf der Bühne bleibt, deutet schon darauf, daß er abreisen will. Ihn bedroht ja die Gefahr am meisten. Er soll wohl zunächst allein Paris verlassen und sie ihm dann folgen. Vielleicht zögerte er erst bei der Gefahr, die seine Freunde bedroht, zu fliehen, und Charlotte, liebend besorgt, bewegt ihn rasch zur Abreise, versichernd, sie wolle gleich nachfolgen. Vgl. wie Du Placet (V. 83) zu Mass. sagt: „Sei glücklich! Flieh! Ich folge Dir." Sie sagt etwa: Hier findest du deinen Tod, dort aber in der Normandie kannst du dich für das Vaterland erhalten, kannst Freunde für unsere Sache werben 2c. (Vielleicht hatten sie erst [I, 5] die Absicht, nach dem fernen Westen zu fliehen, ziehen es jetzt aber wegen des Sturmes, der gegen die Girondisten im Anzuge ist, vor, nach deren Sitz, der Normandie zu flüchten, um mit jenen vereint zu kämpfen.) — Oder er bittet Charlotte, bei der Gefahr nicht mit ihm zusammen zu fliehen; da er dem Tyrannen so verdächtig sei, lenke sie, mit ihm flüchtend, auch auf sich Verdacht (sie hat ihn ja auch, nach V. 76 ff. zu schließen, thatsächlich zur Herausgabe der Flugschrift verleitet. Ja sie hat, auch nach Platen, wohl eine führende Rolle unter den jungen Girondisten gespielt. V. 82 „Sie leitete —" Hier bricht der Text ab); s. auch V. 54: daß auch sie in Paris nicht sicher sei. Er geht, sie bleibt; vgl. übr., wie in „Marats Tod", S. 45, Maurice, der mit ihr fliehen will, nachdem er sie gebeten, ihm die Sorge für die Reise zu überlassen, sich entfernt und dann Charlotte einen Monolog hält. Sie beginnt dort, nachdem sich Maurice mit den Worten „Wir sehen uns bald wieder" entfernt hat: „Rette Dich! wir sehen uns nicht mehr wieder!" So sollte sie vielleicht auch in unserem Drama die heimliche Absicht haben, der veränderten Umstände halber zu bleiben; vielleicht hat sie nur deshalb versichert, sie würde gleich nachfolgen, weil Mass. sonst nicht abreisen würde, was sie doch seiner Rettung wegen innigst wünscht. (Als eine verschlossene Natur, die nicht alles sagt, was sie denkt, schildert sie Maurice „M. Tod" S. 43.)

Massillon hat sich indessen wohl in seine Wohnung begeben, um alles zur Abreise zuzurüsten. Der Kammerdiener Marats hat ihn, wohl unter irgend einer Vermummung, aufgesucht und ermordet ihn. Der Dichter gedachte diese grause Scene ebenso wie die Ermordung Marats dem Auge des Zuschauers schonend zu entziehen. Du Pl. wollte wohl gerade den Freund aufsuchen, um ihm behilflich zu sein und Abschied von ihm zu nehmen, und findet ihn nun in seinem Blute vor; so können wir uns den Verlauf denken, denn er meldet ja der Charlotte das unselige Ereignis. Möglich auch, daß er erst auf die Kunde von der Unthat das Haus aufgesucht hat. Er sollte gewiß den Freund noch lebend antreffen; dadurch gewinnt der Bericht, den er Ch. erstattet, viel Rührendes. — Auch in „M. Tod" ist Belsunce eines gewaltsamen Todes gestorben; wir wissen nicht, ob er dort ermordet

oder hingerichtet worden ist, es heißt (S. 43): „Und wie er starb, den gräßlichen Tod starb — ich weinte mit ihr, ich trauerte“. Aber aus dem Jugendentwurf können wir wohl schließen, daß er auch in M. Tod ermordet werden sollte.[1] Die Worte: „ich weinte mit ihr &c.“ deuten uns an, wie lebhaft Du Pl. in der Szene III, 4, wo er Charlotte Mass.'s Tod berichtet, sein Mitgefühl bethätigt hätte.

Sehr dramatisch wirkt diese rasche Entwicklung, diese jagende Eile der Geschehnisse: daß Marat, ängstlich, jener könne ihm entwischen, noch schnell vor der Abreise ihn ermorden läßt, daß die That gleich der Geliebten gemeldet wird und in ihr den Entschluß zu gleicher That erweckt. Nachdem Du Placet, wohl mit ergreifender Darstellung der Einzelheiten, ihr das unselige Ereignis berichtet, läßt Charlotte sich von ihm das alte Tragödienrequisit, den Dolch bringen. 5.: Charlotte allein. „Der große Entschluß geht in ihr vor und befestigt sich.“ Gewiß ist aber nicht nur Massillons Tod, sondern auch die Besorgnis für die von ruchlosem Mordplan bedrohte Gironde, für das Vaterland überhaupt ihr treibendes Motiv. Hier liegt der wunde Punkt der Dichtung: daß Charlottens heroische Freiheitsthat bei Platen durch persönliche Motive herabgezogen, daß ihr der Nimbus selbstloser Aufopferung geschmälert wird; es ist kein einheitliches Motiv, das Charlotte zu der That treibt (vgl. Tell). Daß Platen aber das patriotische Motiv in den Vordergrund zu stellen dachte, dafür sprechen die Worte Charlottens in „Marats Tod“ (wo allerdings schon einige Zeit nach dem Tode des Geliebten verflossen ist), S. 46: „Nicht Rache ist's, was mich so tief begeistert. Nicht den Tod des Geliebten allein will ich rächen — dein Tod hat mich frei gemacht. Ich gehöre nicht dir mehr und nicht mehr meinem häuslichen Dasein. Ich stehe hier vor dem Vaterlande.“ — 6.: Charl. Du Placet. „Er bringt den Dolch.“ Merkwürdig genug, daß er ihren Wunsch erfüllt, da er doch sieht, daß sie Unheilvolles plant. Muß er nicht einen Mord oder Selbstmord befürchten? Erst später, im 4. Akt, scheint ihm etwas Derartiges einzufallen (IV, 2: „Er beschwört sie“). Zunächst läßt er sie mit dem Dolch allein!

4. Akt: Der ganze 3. Aufzug spielt durchgehends bei Charlotte, der 4. hat wieder, gleich dem ersten, eine Verwandlung; er spielt zuerst bei Charlotte, dann von Scene 4 ab bei Marat; der erste Abschnitt ist auffallend kurz. — 1.: Charlotte ist allein der Vorhang braucht garnicht vorher zu fallen, denn wir sind nicht weiter als zuvor: III, 5 hatte Charlotte den Entschluß gefaßt, Marat zu töten; jetzt monologisiert sie wiederum über ihren Beschluß. Sie wird vielleicht den Dolch, „den Bringer bittrer Schmerzen“, anreden vgl. Tell IV oder wenigstens pathetisch über das Mordwerkzeug deklamieren.

In M. Tod sagt sie nur: „In diesem Dolche spiegelt sich mir der Ernst des Lebens und mit ihm der Ernst des Todes“, und nach der

1. Durch die unhistorische Gestalt des Mass.-Belsunce ist „M. Tod“ mit „Ch. Corday“ vernietet. Indem Pl. in „M. Tod“, wo Mass. garnichts zu thun hat, dennoch von ihm und seinem blutigen Ende reden läßt, greift er auf den alten Corday-Torso zurück und macht ihn zur Unterlage seines neuen Dramas.

That: „Fort mit dir! dein Tagewerk ist gethan!“ Du Pl. „beschwört sie. Er gesteht ihr seine eigne Leidenschaft.“ Ihn hat indessen doch wohl die Angst gepackt, sie möchte mit dem Dolch Unseliges planen. „Wie sie gehen will, kommt er.“ Sie rüstete sich offenbar in heroischer Attitude zum Weggehen, er beschwört sie, nicht in ihr Unglück zu rennen. Sein Egoismus ist dabei im Spiel: damit sie ihm angehöre, will er sie vor Verderben bewahren. Indem er seine Liebe gesteht, teilt er ihr vielleicht ein letztes Wort Massillons mit, das ihm (Du Pl.) Charlottens Hand zusprach; in „M. Tod“ sagt er (S. 43): „Ich fühlte, daß sie mich als den teuersten Nachlaß ihres Freundes mit liebreicher Neigung betrachtete“. — Vorher hatte er zu Mass.'s Gunsten entsagen wollen (I, Sc. 2); jetzt hindert ihn keine Pflicht mehr; vgl. auch M. Tod. S. 43: „Ich beneidete ihn nicht um ihre Liebe, so lange er lebte. — Und wie er starb, — ich trauerte — aber wer vergäße die Toten nicht? — Ich hoffte wieder, ja, eine Verbindung mit ihr schien mir wahrscheinlich, wenn ihr Schmerz würde gelindert sein.“ Zu dem Geständnis seiner Liebe vgl. M. Tod ebd. S. 45: Maurice zu Ch.: „Vielleicht blüht uns in weiter Ferne ein Glück, das jetzt noch in der Knospe schläft.“ — Sc. 3: „Du Pl. Er will sie retten, es koste was es wolle.“ Also sie hat sich losgerissen, ihn erfaßt verzweifelte Angst um ihr — und sein Schicksal! Offenbar macht er sich sofort auf den Weg zu Marats Wohnung, denn dort finden wir ihn Sc. 9 (er weiß also, daß sie an Marat Rache nehmen will). Dorthin führt uns der Dichter schon jetzt. 4: Marat, Kammerdiener. Dieser berichtet dem M. hier vielleicht über Mass.'s Ermordung. In Marats Schadenfreude über das Geschehene hätte Platen den Tyrannen (ähnlich wie schon in seinem Monolog II, 6) absichtlich noch einmal kurz vor seinem Tode als recht gehässig und des Mitleids unwert geschildert (wie Schiller den Geßler), damit bei der Mordthat unser Mitgefühl nicht ihm zu teil werde.[1] Dann geht Marat ab; bald sucht er Labung in seinem agamemnonischen Bade! 5. „Ch. seule. Langer Monolog.“ Eine wundersame Technik, entsprechend der bekannten französischen, welche die Verschwörer im Hause des Opfers sich beraten läßt. Sie hat nicht viel anderes zu sagen, als IV, 1. Vielleicht kommt hier die Zwiespältigkeit der Motive zur Sprache (Haß gegen die Tyrannei und persönliche Rache); leise angedeutet ist Derartiges (s. o.) in ihrem Monolog in „M. Tod“ S. 46: „Nicht den Tod des Geliebten allein will ich rächen.“[2] Doch giebt dieser Zwiespalt eigentlich mehr uns als der Heldin zu Bedenken Anlaß. Beide Motive gereichen ihr ja nur zur Ehre, ist doch der Geliebte schmählichem

1. Auch in Marats Tod legt der Dichter ihm einen Monolog in den Mund, der uns den blutdürstigen Tiger jedes Mitgefühls unwürdig zeigt.

2. Möglich aber auch, daß dieser Zwiespalt in IV, 7 zur Sprache kommen sollte, dort hält sie ja einen Monolog „voll schwankender Empfindungen“; doch da dies nur ein „kurzer“ Monolog sein sollte, hätte er wohl nicht genügend Raum dafür geboten, und man wird derartige Erwägungen eher in dem langen Selbstgespräch IV, 5 vermuten.

Meuchelmord zum Opfer gefallen. Wir haben nicht ihr, sondern dem Dichter einen Vorwurf aus diesem Mangel an Einheit des treibenden Motivs zu machen. — Ferner wird sie aber ihr Gewissen darüber zu beruhigen suchen, daß sie, wenn auch zu edlem Zweck, einen Meuchelmord begeht. Ihr Gefühl spricht sie frei! Vgl. übrigens Tells Monolog und seine Auseinandersetzung mit Parricida. — Zum Schluß wird sie etwa in begeisterter Stimmung die Größe ihrer That, ihrer Selbstaufopferung empfinden. Einiges aus dem Monolog, den sie in „M. Tod" kurz vor der That hält, können wir hier wohl zur Ergänzung verwerten, nur daß wir uns jene kurze Rede gleichsam durchs Vergrößerungsglas gesehen, zu breiter Phrasenflut aufgeschwollen, denken müssen. Sie ruft dort die Heldengeister der alten Zeit an, spricht davon, wie die Nachwelt sie feiern werde (der selbstbewußte Dichter deutet vielleicht auf sein eignes Werk hin) und schließt mit einer Wendung in Clärchens Stil (sie wolle dem Geliebten den Kranz entgegenbringen).[1] — Charlotte hält in diesem Jugendentwurf übermäßig viel Monologe: I, 3, III, 1, III, 3, 5, IV, 1, 5, 7; ebenso Du Placet vier (I, 2, III, 3, 9 und 11), ferner Marat und Mass. je einen. Man kann sich daraus ein Bild machen, wie hochwogig der Strom der Rhetorik in diesen breiten Betten einhergerauscht wäre. Uebrigens enthält auch die im Einzelnen ziemlich knapp ausgeführte dramatische „Scene" „M. Tod" verhältnismäßig viele Selbstgespräche: Ch. hält 3, Maurice, Marat, Danton je einen Monolog; auch dort noch in Marats Wohnung ein Selbstgespräch Charlottens. — IV, 8: Der Diener kommt, wohl von Marat gesandt, um zu sehen, wer gekommen sei. Ch. „läßt sich melden." Die historische Charl. erhielt bekanntlich nach wiederholten Besuchen bei Marat Einlaß am 13. Juli 93, als M. gerade im Bade war; sie erstattete ihm Bericht über eine angebliche Verschwörung in Caën und ermordete den Tyrannen, während er die Namen der Verschwörer aufzeichnete. Also hier wird sie dem Kammerdiener sagen, sie wolle über jene Verschwörung berichten (in Marats Tod hat sie bereits eine Karte dieses Inhalts an Marat geschrieben).[2] Der Diener geht, dies Marat zu melden. 7: „Charl. Kurzer Monolog voll schwankender Empfindungen." Hier kommt vielleicht ihre Scheu, als zartes Weib so blutige That zu begehen, zum Ausdruck. In „M. Tod" verrät ihr letzter Monolog vor der That keine seelischen Schwankungen. Leise angedeutet sind sie dort aber durch die Notiz „Corday zaudert

---

1. S. 50: „Mein Ende wird beklagt und gefeiert werden. Dem Geliebten bringe ich den Kranz meines Ruhmes entgegen und winde ihn um den blühenden Scheitel des Verklärten." — Vgl. Egmont V: „O Egmont, welch preiswürdig Loos fällt dir! Sie geht voran; der Kranz des Siegs aus ihrer Hand ist dein, sie bringt den ganzen Himmel dir entgegen." (In diesen Worten wird übrigens Clärchens Erscheinung im Kerker sinnig vorbereitet).

2. In Marats Tod Corday zu Roger: Meldet mich dem Bürger Jean Marat! Roger: Sogleich; er sprach von Euch. — Dann Corday allein, darauf Roger: Ihr mögt hereintreten.

einen Augenblick, dann tritt sie rasch ins Kabinett" (vgl. etwa noch ihre Worte S. 46: „Es reizt mich alles, selbst der geheime Schauder im Gemüt"). Ch. geht also auch in unserem Drama etwa nach einem letzten Zaudern raschen Schrittes hinein. Der Kammerdiener begleitet sie, um sie seinem Herrn vorzuführen (denn erst Sc. 10 kommt er wieder zurück). 9: Du Pl. „stürzt herein. Er will sie noch retten durch falsche Angabe." (vgl. IV, 3: Er will sie retten, es koste was es wolle"; also wenn es auch eine Lüge kostet). Offenbar will er, um sie von der That abzuhalten, ihr täuschend mitteilen, es sei unwahr, daß Marat den Girondisten nach dem Leben trachte[1], oder: er habe den Plan wieder aufgegeben). Er hofft sie wohl noch im Vorzimmer zu sprechen, wird dann aber mit Schrecken gewahr, daß sie nicht hier (im Vorzimmer), also wohl schon im Kabinett ist. Der Dichter erhöht die Spannug überaus wirksam durch dieses Auftreten Du Placets vor der Katastrophe (das in M. Tod fehlt), er läßt uns noch einen Augenblick hoffen, Ch. könne von ihrem Unterfangen abgehalten werden.[2] Wir ersehnen nun ebenso fieberhaft wie Du Pl. selbst, daß es diesem gelinge, Ch. noch zu sprechen, ihr ein rettendes Wort ins Ohr zu flüstern![3] Der Kammerdiener kommt jetzt zurück und fragt Du Pl. nach seinem Begehr. Wahrscheinlich hatte Ch., um nicht in ihrem Unternehmen gehindert zn werden, Marat gebeten, den lästigen Zeugen (den Diener) fortzuschicken, da sie ihm das Geheimnis unter vier Augen anzuvertrauen wünsche. Marat befahl dem Diener wohl, niemand vorzulassen (s. u.; vgl. M. Tod S. 47: „Geh, laß niemanden vor heute [außer Charlotte]. Du Pl. bittet um Einlaß. Noch hat er die Hoffnung, sich mit Gewalt zwischen die beiden stürzen und Ch. den Dolch entwinden zu können. Er muß sich ja selbst vorwerfen, daß er ihr das Mordwerkzeug gebracht hat, Aber er „wird nicht eingelassen". Der Diener sagt ihm, sein Herr wolle niemand empfangen, er spreche augenblicklich mit einer Dame. — Grause Gewißheit! Sie ist bei Marat im Zimmer, den Dolch im Gewande! Du Pl. beschwört den Diener flehentlich, ihn einzulassen, man solle ihm wenigstens Charlotte auf einen Augenblick herausschicken, er müsse sie sprechen; vielleicht sagt er (tragische Ironie), von seiner Meldung hänge Marats Leben ab. In der That eine höchst dramatische Situation, die dem jungen Dichter Ehre macht (natürlich darf man nicht vergessen, daß die breite pathetische Sprache dem raschen dramatischen Gang allenthalben Fußfesseln angelegt hätte). Der Kammerdiener, die blind gehorchende

1. Was Mass. nach seinem Gespräch mit Marat ihm u. ihr vielleicht mitgeteilt hatte.

2 Tadeln könnte man allerdings, daß durch das Auftreten Du Placets garnichts geändert wird, daß auch ohne dieses Motiv die Handlung genau denselben Verlauf nehmen würde.

3. Ich erinnere an die ähnliche nervenerregende Situation in Wallensteins Tod, V, 9, wo Gordon, der genau weiß, daß Butler jetzt zur That schreitet, „eilfertig atemlos hereinstürzt" und ruft: „Es ist ein Irrtum, es sind nicht die Schweden. Ihr sollt nicht weiter gehen. An diesem Augenblicke hängt die Welt ꝛc."

Kreatur Marats, bleibt unerbittlich, — da, mitten hinein in die heißen Beschwörungen Du Pl.'s klingt Marats kreischender Todesruf, für Du Pl. das Rabengekrächz, das ihm zugleich Charlottens und sein eignes Unglück ankündigt! Wie in der griech. Tragödie hören wir das Opfer des Mordes hinter der Scene Wehe rufen (ebenso in Marats Tod: Mord! Mord! Zu Hülfe!). Da der Tyrann im Bade ermordet wird, durfte die Scene nicht auf der Bühne vor sich gehen, aber auch ohnedies hätte Platen wohl das horazische ne pueros coram populo Medea trucidet befolgt. Höchst wirksam jedoch wird das Grausige der Begebenheit durch den Reflex auf die Gemüter der auf der Bühne anwesenden Personen geschildert: Du Pl., der nicht eingelassen ward, aufhorchend in namenloser Angst um Charlotte, der Diener entsetzt über das Schicksal seines Herrn, den er aufschreien hört. Weit weniger packend in „M. Tod“, wo während der That nur e i n e (untergeordnete) Person auf der Bühne ist, der Diener. Wie er dort, nachdem er den Aufschrei seines Herrn vernommen mit den Worten: „Ha, was ist das?“ ins Kabinett eilt, so wohl auch in unserem Drama, denn Scene 11 ist der Diener fort: 11: „Du Pl. allein. Traurig und schmerzhaft beklommen.“ Es ist zu spät! Die That ist geschehen! Sc. 12: Ch. kommt mit dem rauchenden Dolch; sie wird vielleicht zuerst einen triumphierenden Ausruf thun, wie in „M. Tod“, wo sie sagt: „Er ist tot — ganz Frankreich atmet leichter!“ (Tell: Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden), vielleicht auch, wie dort, den Dolch apostrophieren, indem sie ihn wegwirft, auch etwa, wie ebd., ihrem physischen Schauder Worte leihen (S. 48: „Gräßlich! sein letztes Röcheln“ ꝛc.). — „Sie sagt ihm ihre That.“ Natürlich dem Du Pl. Man denke an Baumgartens und Tells Bekenntnis ihrer That: (Tell: ich darf sie [die Hand] frei hinauf zum Himmel heben). 13: „Wache. Charl. Du Pl. Abschiedsscene.“ Die Wache hat vielleicht den Kammerdiener herbeigerufen, ähnlich wie er in „M. Tod“ durchs Fenster das Volk herbeiruft. Es heißt auch in „M. Tod“: „Ch. Corday wird festgehalten.“ Die Notiz „A b s c h i e d s s c e n e“ dürfen wir vielleicht nach „M. Tod“ weiter ausbauen. Der Abschied von Du Pl. ist gemeint, denn dieser ist auf der Bühne, und von ihm (d. h. Maurice) nimmt sie in „M. Tod“ Abschied. Dort eilt Maurice erst n a c h der That und nachdem Ch. dingfest gemacht ist, herbei und drängt sich durch die Menge. Maurice: Laß mich zu deinen Füßen verzweifeln! Ch. bittet ihn zu fliehen. M.: Ich fliehen und dieser Menge dich überlassen! Ch.: Sie überantwortet mich einer höhern Macht. M.: Daß ich dich retten könnte! Ch. (rein jambisch): Mein einziges Bedürfnis ist der Tod.[1] M.: So laß mich sterben mit dir! So sagt Brackenburg zu dem todesbereiten Clärchen: So laß mich mit dir sterben! Ch.: Flieht, betet für mich, tröstet meinen Vater! ꝛc.

1. Jambisch auch S. 43: „Was könnte hier uns Glückliches begegnen?“ 46: „Es adelt diese Zeit auch einen blutigen Beruf — Es treibt, es reizt mich alles, selbst der geheime Schauder im Gemüt. Nicht Rache ist's, was mich so tief begeistert.“ In demselben Monolog, der überhaupt zur Verssprache hinneigt: „Hier ist nicht Frage mehr von Gut und Böse.“

(Clärchen: „Bleib', du sollst leben, du kannst leben — Steh' meiner Mutter bei, die ohne dich in Armut sich verzehren würde"). Ma.: O du bist fühllos. Du liebtest mich nie. — Ch.: Ihr wart mir teuer. (Clärchen: ich könnte „dir sagen wie sehr ich dich geliebt, wie sehr ich dich bejammert"). Dann erschallt der historische Ruf: „Sie ist größer als Brutus!" Das Ganze schließt faunisch mit einer galgenhumoristischen Rede Dantons. — Das Schema zu Charlotte Corday umfaßt nur 4 Akte, ein fünfter wäre wohl nicht hinzugekommen, denn die Kerkerscenen, die er gebracht hätte, boten kein neues dramatisches Motiv. Du Pl. würde dann etwa, wie Ferdinand den Egmont und Bertha den Konr. (in Platens Jugenddrama), Ch. im Kerker aufsuchen und Ch. von ihm und vom Leben Abschied nehmen. Aber eben der Umstand, daß wir schon im IV. Akt lesen „Abschiedsscene", spricht dafür, daß Derartiges nicht geplant war. Auch schließt ja „M. Tod" alsbald nach der Mordscene und zeigt uns nicht mehr Ch. im Kerker. Die Beschränkung auf vier Akte könnte bei dem Schüler Schillers sonderbar erscheinen; aber es fehlte doch nicht an Vorbildern (auch Müllner in seiner „Schuld", gleichfalls von 1812, begnügte sich mit vier Akten).

Zu II, 1 sei noch bemerkt, daß Massillons Berufung zu Marat ganz unerwartet kommt; im 1. Akt verlautet noch garnichts davon, Charlotte scheint zunächst nicht darum zu wissen [s. I, 5]; heißt es doch zu III, 2: Massillon „entdeckt ihr alles"; er hatte ihr also wohl u. a. auch seine Berufung zu Marat verschwiegen, um sie zu schonen.

Wir sagten oben, Ch. Corday habe im Einzelnen vieles mit „M. Tod" gemein; rekapitulieren wir die Uebereinstimmungen: In beiden Dramen Charlottens ideal gesinnter Geliebter: Massillon = Belsunce [während die historische Charlotte nach ihren eigenen Worten keinen Mann gekannt hatte, s. Archenholz, Minerva VII, 301], der hier wie dort durch Marats Grausamkeit ums Leben kommt [in M. Tod schon vor Beginn des Stückes]. In beiden dessen Freund und minder begünstigter Rival, Du Placet = Maurice, der zunächst dem Freunde zuliebe entsagt, nach dessen Tod aber um Charlottens Liebe wirbt. Beide monologisieren im Anfang der Stücke[1] über ihr Verhältnis zum Freunde und zu Charlotte. Beide wollen später Charl. retten [Corday IV, 3 und 9, M. Tod S. 45], beide eilen zum Schluß, da es zu spät ist, herbei und hören Charlottens Abschiedsworte. — Die Schlüsse beider Dramen decken sich völlig: beide enden mit der Gefangennahme, ohne uns noch in Charlottens Kerker zu führen. — Dort will Mass. mit Charl. fliehen [I, 1], hier der Freund, Maurice[2] [S. 45]. In beiden Dramen monologisiert Marat, nachdem

1. Am Schluß von Du Placets Monolog [I,2] finden sich [gekreuzte] Reime nach Schillers Vorbild. Im Konr. und im Hochz. begegnet uns dgl. nicht mehr.

2. Maurice will die heldische Charlotte von Paris, dem gefährlichen Ort, entfernen; er sagt schon in seinem Monolog: „Was könnte hier uns Glückliches begegnen!" [Man denke an Brackenburg mit Clärchen V, 1]

er sich mit anderen Revolutionsmännern unterredet; Ch. hält in beiden mehrere Monologe. In beiden tritt Marats Diener, der in M. T. den Namen Roger führt, mehrfach, z. T. bedeutsam, hervor.

Wir sagten schon, Charlottens That werde dadurch etwas herabgesetzt, daß sich zu ihren Beweggründen auch Sehnsucht nach Rache für den Tod des Geliebten gesellt. Diese Platensche Zuthat hat aber auch ihr Gutes. Krankt doch der Stoff gleich dem des „Tell" daran, daß der Meuchelmord verherrlicht wird. Wohlgethan daher, daß der junge Dichter den trotz aller edlen Motive doch immerhin abstoßenden Eindruck der meuchlerischen Ermordung Marats dadurch mildert, daß er kurz vorher Marat selbst einen Meuchelmord begehen läßt. Der Meuchelmörder fällt durch den Meuchelmord, „die Gerechtigkeit darin gefällt mir." Da die ganze Reihe der Greuelthaten Marats nicht dargestellt werden konnte, führt der Dichter ein prägnantes Beispiel vor Augen, das uns den Bösewicht in seiner ganzen Abscheulichkeit zeigt [natürlich kommen die blutigen Zukunftspläne, von denen er spricht, noch hinzu]. Und zwar fällt in „Ch. Corday" diese That in den 2. Akt, also in die Mitte der Handlung; wir sehen den Plan in Marats Seele reifen, sehen [da der nachmals Ermordete, Mass., ja hier selbst auftritt, was in „Marats Tod" nicht der Fall ist], wie wenig Mass. ein so hartes Schicksal verdient, hören die Schilderung seines Todes, beobachten den Reflex der That auf die Uebrigen, so daß wir das Grausen über den Frevel lebendig mitempfinden und um so weniger Mitleid für den heimtückischen Mörder übrig haben. — In „M. Tod" dagegen ist die Unthat schon vor Beginn des Dramas vollführt worden und verliert so alle sinnfällige Wirkung. Hierin könnte man einen Vorzug des alten Planes vor dem späteren erblicken.

Die direkten Quellen zu Ch. Corday und Marats Tod zu finden ist nicht leicht, da Platen wohl großenteils aus Berichten zweiter Hand schöpfte. In Betracht kämen etwa der Moniteur von 1793, Nr. 167, 193, 197, ferner Archenholz' Minerva VII [1793], S. 286 ff., wo Briefe und Verhör der Charlotte und Adam Luchs' Schrift über sie wiedergegeben sind (auch ein französ. Bericht über Revolutionsscenen vom Juni 93, an denen auch Marat Teil hat). Besonders wichtig für „Marats Tod" scheint mir ein Aufsatz Jean Pauls, den man in diesem Zusammenhang m. W. noch nicht erwähnt hat; s. Tgb. vom 1. Juni 15; Platen liest Jeans Pauls, kleinere Aufsätze: „am besten gefiel mir: „Ueber Charl. Corday" und die „Vernichtung &c." „Diese beiden Aufsätze sind das Schönste, was man lesen kann." Der später auch von Hettner hoch gerühmte Aufsatz J. Pauls, in dem übr. Moniteur und Minerva mehrfach erwähnt werden, trug wohl mit dazu bei, daß Platen den Corday-Plan nicht fallen ließ. (Uebrigens könnte Pl. möglicherweise für M. Tod auch manche Anregung in Baruels „Nachrichten zur Geschichte der Jakobiner" [erwähnt Tgb. I, 875; 1817] gefunden haben.)

So Robert zu Bertha, da er sie gleichfalls bittet, den Platz zu meiden „Hinweg von diesem Ort! Hier wird nichts Glückliches geschehen" [94]

M. Tod S. 44: nicht überm rauchenden Vulkane stehen wir; noch dampft und flammt der Krater. [Schiller „dem Erbprinzen von Weimar": Und in den Krater darf man niedersteigen, Aus dem die Lava stieg]. J. Paul [Hempel 24, S. 236]: Ch. kam nach Paris wie ein Mond, der „aus dem heißen hohlen Krater aufgehen muß"; 226: „die Ausbrüche auch dieses Vulkans 2c." Im Allgemeinen ist die Sprache in „Marats Tod" im Gegensatz zum Bilderreichtum jenes Aufsatzes trocken und einfach. Um so überraschender einige poetische Oasen wie „M. Tod" S. 45: „Aus der tosenden Mitte des Meerwirbels entsteht die Blume des Schaums. Der laute Jammer weckt das entschlafene Mitleid"; S. 44: wie sie den König „brandmarkten mit den Tigerflecken ihres eignen Fells", 46: als Beute des Raubtieres in der Wüste", ebd.: „ein Trauerspiel, das uns in der Ferne vorschwebte, wie das Gemälde eines schwermütigen Dichters". Vielleicht beeinflußt durch den Gleichnis-Crösus Jean Paul? Man beachte, daß Pl. gerade gelegentlich jener Jean Paul-Lektüre „die herrliche Kühnheit seiner bilderreichen Sprache", seinen Metaphernreichtum bewundert und an Beispielen illustriert.

In „Marats Tod" stürzt Maurice zuletzt herein, sich durch die Menge drängend: „O daß ich dich retten könnte! — So laß mich sterben mit dir!" J. Paul 239 f.: „bei dem Eintritt in die Abtei rannte ein Jüngling mit der Bitte hinzu, ihm statt ihrer Gefängnis und Tod zu geben." Vielleicht dachte Platen auch an den schwärmerischen Adam Luchs der Charlotte zwar nicht am Thatort, aber auf ihrem letzten Zuge begegnete, begeistert für sie erglühte und dann ihr Lob sang [Jean Paul. 239, Archenholz 307]. Da Platen Charlottens Gefangenschaft nicht mehr schilderte, mußte er das, was sich im Gefängnis oder vor der Hinrichtung zutrug, soweit er es mit aufnehmen wollte, noch auf den Thatort verlegen; so also das Hinzustürzen eines Anhängers, den historischen Ausruf: Sie ist größer als Brutus, der übr. auch in Adam Luchs' Schrift [Archenholz 312] in fetten Lettern angeführt ist. — J. Paul 239: Ruhig und ohne Flucht ließ sie sich gefangen nehmen. M. Tod S. 52 Charl.: „Zaudert nicht länger —! Es verlangt mich vor meinen Richter zu treten". (Weitere Uebereinstimmungen im Nachtrag.)

Iphigenie in Aulis (1827).

Hier einige Beiträge zur Interpretation des Plans (dessen Kenntnis hier vorausgesetzt wird). 1. Akt: Daß Pl. mit einem Monolog beginnt (der Sprecher ist Agamemnon), entspricht der euripideischen Technik, der sich Goethe in seiner Iph. anschloß.[1] Scene 2: Menelaos tritt hinzu und kündigt dem Agam. vorbereitend den Orakelspruch an, ähnlich, wie im Anfang des Oed. rex Kreon zu Oed. tritt und ihm den Götterspruch mitteilt. 3: Kalchas spricht das Orakel aus. Ag. zürnt und sendet Kalchas weg; wohl nach Il. I, wo derselbe Ag. den

1. Auch Eurip. Iph. begann ja höchstwahrscheinlich mit Ag.'s Monolog

Chryses schimpflich behandelt. Auch an tragischen Mustern fehlte es nicht: Oed., sowie Kreon in Antigone beschimpfen den Tiresias. 4: „Beredung des Men.," d. h. wohl: er überredet ihn aus Egoismus, die Tochter zu opfern. Ag. schwankt. Der Akt schließt ähnlich wie der erste von Racines Iph., wo am Schluß Ulyß auf den unschlüssigen Ag. im gleichen Sinne einredet. — 2. Akt: Sc. 1 Klyt. Iph.[1] 2: Men. dazu. „Ausflüchte. Entfernung Achills"; d. h.: Men., von den Frauen gefragt, warum die Hochzeit noch nicht vorbereitet werde, giebt nicht den wahren Grund an, sondern benutzt als Ausflucht den Umstand, daß der Bräutigam noch fern weilt.[2] 3: „Allgemeines". Man spricht etwa über das Wiedersehen, die kriegerische Lage, die Verzögerung der Fahrt. „Ueberredung der Hochzeit"; Klytämnestra drängt wohl den Ag., er solle die Hochzeit in Gang bringen (und etwa Achill herbeirufen lassen). „Befangen" ist Iph., oder auch Ag. selbst.[3] „Er will Iph. allein sprechen", da das heftige Drängen der Mutter ihm beschwerlich ist und er eher bei Iph. selbst auf eine Seelenstimmung rechnet, die einer großen Aufopferung günstig erscheint. 4: Ohne ihr die Wahrheit zu enthüllen, „forscht er sie aus", er möchte wissen, ob ihr die Sache des Vaterlandes am Herzen liegt 2c. Das Gegenteil ist der Fall: Ihr Herz schwillt von Liebessehnsucht und Hoffnung (s. Sc. 5). Tragische Ironie[4] und Kontrast zu ihrer späteren Bereitwilligkeit zu dem Opfer (V. Akt). Der Akt schließt mit einem Monolog Iphigeniens in gehobener Sprache und lyrischem Versmaß, wie Goethes Iph. I (vgl. IV. — 3. Akt: Ag. ist durch Iph. erweicht, daher spricht Men. ihm „Mut ein". 2: Ag. will die Frauen stufenweise zur Erkenntnis der Lage führen. 1. Stufe: Die Vermählung sei rückgängig gemacht (II, 2 war erst gesagt, sie sei verzögert,[5] s.: „Entfernung Achills") Er erwähnt 2. ein Orakel, ohne es genauer anzugeben; er sagt vielleicht

---

1. Pl. notiert zu dieser Scene: „Verwunderung, daß ihnen Ag. noch nicht entgegengekommen"; vgl. Racine II, 2, wo Iph. zum Vater sagt Seigneur où courez-vous? et quels empressements Vous dérobent sitôt à nos embrassements? — cette fuite soudaine —.

2. S. V. 26: Von wildem Streifzug, welchen er aus Ungeduld Ausrüstetete, kehrt in kurzer Tage Frist er heim, Und heute noch erwart' ich Iphigenien, Die holde Tochter, anvermählt dem Trefflichen.

Auch bei Racine unternimmt Achill vorher noch ein Abenteuer, er legt Lesbos in Asche (vgl. Diktys II, 16).

3. Weniger wahrscheinlich ist es, daß „Befangenheit" sich auf Iph. bezieht, denn aus Sc. 4 und 5 sehen wir ja, daß sie ganz unbefangen sich in goldiger Hoffnung wiegt. Dagegen paßt es sehr gut zu Agam. Er ist ihnen ja „noch nicht entgegengekommen", eben aus Befangenheit, und die „Ueberredung der Hochzeit" steigert nur diese Befangenheit.

4. Vgl. wie Klotilde im Hochz. I, 4 ahnungslos in frohsten Liebeshoffnungen schwelgt und Arthur ihr die Wahrheit anzudeuten sucht.

5. Bei Racine redet Ag. der Klyt. ein, Achill habe sich bez. der Vermählung eines anderen besonnen, er wolle sie bis zu seiner Rückkehr von Troja aufschieben.

durch dies Orakel sei die Vermählung verboten.[1] Seine Andeutungen bleiben unklar, bis Sc. 3 Kalchas das Rätsel löst. Klyt. rast wie bei Eurip. und Racine. Die Frauen wollen abreisen wie bei letzterem. „Men. giebt Gegenbefehle“, durch die er ihnen wohl die Möglichkeit der Abreise abschneidet. — 4. Akt: „Das Aergste sei geschehen“, sagt Kalchas zu Ag. Das deutet nicht auf ein neues Geschehnis, sondern besagt, das Aergste sei überstanden (die Enthüllung der Wahrheit, die Auseinandersetzung mit den Frauen), denn es folgt gleich: „Ag. solle nun weiterschreiten“. — Urspr. sollte hiernach Ag. ein Selbstgespräch halten; diesen Monolog verpflanzte Platen aber später hinter die 2. Scene (Ag. Klyt.[2]). Die „Vernunftgründe“ der Klyt. gipfeln wohl wie bei Eurip. darin, daß es Thorheit sei, die Tochter zu opfern, damit Menel. seine Gattin zurückerhalte. Da Klyt. bemerkt, daß Ag. „erschüttert“ ist, will sie ihm Iph. schicken, damit diese ihn vollends umstimme.[3] Ag. monologisiert (wie auch bei Racine im 4. Akt mehrfach). 4: Iph. bittet um ihr Leben — Ag. wird erweicht. Monolog Ag.'s.: das Opfer soll unterbleiben. — 5. Akt: Sc. 1: urspr.: Kalchas, Men. „Ihre beiderlei Besorgnisse“ (wegen Ag.'s Verzicht auf den Krieg; Men. fürchtet den endgiltigen Verlust Helenas, Kalchas die Rache der Götter, wenn ihr Wille unvollstreckt bleibt. Statt dessen jetzt: „Menel. Seine Besorgnisse“. — 2: urspr.: Kalchas, Men., Klyt. „Hohn und Groll“; natürlich Klyt.'s Hohn gegen die beiden, deren schlimmes Trachten sie nun vereitelt glaubt. „Groll“ bezieht sich wohl auch auf Klyt., kann aber auch dem Menel. gelten, der der Spötterin grollt.[4] Auch hier wurde später Kalchas gestrichen. 3: Vorige, Iph. und Ag. Er erklärt, mit den Seinen heimkehren zu wollen (wie bei Racine IV).[5] Men. spricht dagegen. „Ausbruch“ (in Trochäen; vielleicht so, daß je eine Person einen halben Tetrameter spricht. Auch in Eurip. Iph. finden sich u. a. gegen Ende Tetrameter). — Während nun also urspr. Kalchas vom Anfang des 5. Aktes an auf der Bühne sein sollte, gewann der Dichter später eine sehr wirksame Steigerung,

---

1. Menel. wird bei der Aufklärung wohl eifrig mithelfen.

2. Es heißt hier: „Ruhige Erwägung, Vernunftgründe Klyt's.“ Kontrast zu ihrer Raserei im 3. Akt. Erst sprach die Natur, jetzt die Vernunft. Klyt. sollte wohl etwa so beginnen: Ich war vorhin in Wallung; jetzt laß uns die Sache einmal ruhig überlegen! — Sie sollte ihm gewiß vorhalten, ob es recht sei, dem Menelaus zuliebe die Tochter zu schlachten [wie bei Euripides und Racine].

3. Eine interessante Kontrastwirkung: Vorher wollte Agam. Iph. allein sprechen, um dem Drängen der Mutter entgegenzuarbeiten. Jetzt will Klyt. dem erschütterten Agam. die Tochter schicken, damit sie ihn vollends umstimme.

4. Wahrscheinlich gilt es nur der Klytämnestra.

5. Oder genauer: bei Racine rät Ag. (IV, 10) den Frauen, heimlich abzureisen; sie sollen vorsichtig sein, damit Kalchas es nicht wahrnimmt und die Flucht nicht verhindert wird. Nachdem Eriphile dem Kalchas alles verraten, wird thatsächlich durch die unter Kalchas Einfluß stehenden Krieger die Flucht verhindert (V, 1).

indem er erst zum Schluß (Sc. 4), da die Gemüter schon erhitzt sind, den Kalchas auftreten und durch seinen Eifer „die gegenseitige Entrüstung aufs Aeußerste" entflammen ließ. Dort die Frauen, Ag. nunmehr auf ihrer Seite, hier Menel. und Kalchas. Die eigentlichen Gegenpole sind Klyt. und Kalchas; sie vertritt die Rechte der Familie, er verkörpert den starren Götterwillen (während Menelaos der weltliche Politiker ist). Zwischen beiden steht der schwankende Ag. — Dann, wohl namentlich durch Kalchas' Reden herbeigeführt, Iph.'s „Umkehr": sie will den Tod erleiden.[1] — Man sieht, Kalchas, der bei Euripides u. bei Racine nicht auftritt, ist hier wieder derjenige, der die Notwendigkeit des Opfers am schärfsten und wirksamsten betont.[2] Vielleicht gedachte der pfaffenfeindliche Dichter hier (wie Eurip. auch in der Iph.) gelegentlich satirische Pfeile zu schleudern.

Noch eine Bemerkung: II, 3 Ueberredung der Hochzeit: wohl s. v. a. Ueberredung *zur* Hochzeit; lateinische Konstruktion. — Gewiß ist nicht etwa zu ergänzen: Ueberredung, der Hochzeit *fernzubleiben*" [auf Klyt. bezüglich], da wegen Achills Abwesenheit vorläufig von der Hochzeit noch keine Rede sein kann. Auch will Agam. ja die Vorstellung einer baldigen Hochzeit aus dem Gedankenkreis der Frauen entfernen, er sondiert ja gleich darauf Iphigenien in diesem Sinne. — Auch: Ueberredung der Hochzeit zu entsagen od. dgl., ist wohl nicht gemeint. Ueberhaupt ist hier wohl nichts zur Ergänzung hinzuzufügen, denn auf „Hochzeit" folgt ein Punkt, — während z. B. hinter „Befangenheit" ein Komma steht.

In dem ausgeführten Stück ist der antike Ton meisterhaft getroffen. Man glaubt die Uebersetzung einer griech. Tragödie vor sich zu haben, wenn man Verse liest wie: „Auch Schlimmes wird gemildert durch verwandten Mund", „Schwer ist zu hören was zu sagen schwierig ist", „*Dir wurde, Dir* vor allen dies Geschäft bestimmt" oder die eigentlich überflüssige, echt antik-naiv anmutende Frage Kreons: Des Heeres Wohlfahrt wäre Dir die heiligste? (Wir würden sagen: wenn es wirklich wahr ist, daß dir die Wohlfahrt ꝛc. Vgl. auch die am Schluß des Trimeters einsetzende Frage Ag.'s: Was ist's? τί δέ; Ag.'s Monolog zeigt antike Größe und metallenen Klang.[3] Pl. sucht überall volltonige Hebungen, die von den Senkungen recht wirksam abstechen. Gleichwohl läßt er, nach antiker Weise, den Vers gern mit der kurzen Schluß- (Flexions-) Sylbe eines langen Wortes schlank auslaufen.[4]

1. Wie bei Euripides.
2. Kalchas bringt ja auch III, 3 den endgiltigen Aufschluß.
Racine. V, 4: Plus de pitié Calchas seul regne, seul commande — Le roi de son pouvoir se voit dépossédé.
3. Wie kläglich und marklos dagegen die Trimeter in „Mathilde von Valois", 1819, wo so häufig kraftlose Hebungen (z. B. II, S. 58: Nur Glückliche noch freuen sich) u. manchmal auch Alexandriner stören.
4. Am Schluß von Ag.'s Monolog heißt es: „Erheben dann die Maste meiner Schiffe sich, Wird Asche dann von meinen Waffen Ilion, Kehrt meines Bruders Gattin im Triumph zurück, Dann ꝛc." Mit ähnlichen

Bemerkungen zu den übrigen dramatischen Versuchen.

Zu der „Tochter Kadmus" (1816).

Petzet setzt Platens Tochter Kadmus mit der „Schuld" in Parallele und fügt hinzu: „so ließen sich im einzelnen noch manche weitere Anklänge an Müllners „Schuld" aufzeigen". — Ich möchte noch auf einige Uebereinstimmungen aufmerksam machen: Arethusia sagt von Ino, T. Kad. 1268: „Sie ist reiner als Diana, Reiner als der weiße Schnee," wie in der „Schuld" 1764 Elvire zu Jerta: Du bist Rein vor ihm wie frischer Schnee. — Die Anapher Kadm. 836: „Hab' ich darum Arethusien Der Verzweiflung hingegeben? Hab' ich darum mich an Kadmus' . . Stamm gekettet War es darum, daß ich diesem — Weibe soviel Liebe bot?"[1] hat ihr Vorbild in „Schuld" 791: Darum mußtest Du zurück Aus dem frosterstarrten Norden, — Darum werd ich weggelockt — Darum nannte diese Schwester . . sich meine Nebenbuhlerin.[2] — Phryxus beschreibt I, 1 seine Fahrten, wie Hugo und Valeros in der „Schuld". „Aber was ich auch gesehen", fügt er hinzu, „Ewig trieb mich doch ein Sehnen Nach den heimatlichen Höhen"; doch da er die Heimat sieht, wäre er lieber ferngeblieben! Anders schien ihm jedes Ding". Diese Motive: Weite Fahrten, unwiderstehlicher Drang nach der Heimat, dem sich dann widerstrebende Gefühle entgegensetzen ꝛc., waren in der „Schuld" stark herausgearbeitet; vgl. Stellen wir 699: „Elviren, Die es spät erst mir gelang Nach dem Norden heimzuführen Und die nun derselb Drang Wieder abwärts treibt nach Süden"; 1045 Valeros' Schilde-

---

anaphorischen Bedingungssätzen (gleichen Inhalts) schließt der 1. Monolog der Goetheschen Iph.: „Ja, Tochter Zeus', wenn du den [Agam.] Von Trojas umgewandten Mauern rühmlich Nach seinem Vaterland zurückbegleitet, Elektren ihm, die Gattin und den Sohn — wohlerhalten hast, So ꝛc." — Echt Platensches Gepräge trägt die Stelle: „wo Scharen sich von Tausenden Zusammenreih'n, um eine große That zu thun." (Er selbst plante wohl in seiner Iph. „eine große That in Worten".)

Vgl. V. 22: Achill „der so feurig, vor des Krieges Beginn, Schon lebt in seines Heldenruhms Verewigung"; wie Platen schon im Vorgenuß einstigen Ruhmes lebte.

1. Dieselbe Figur benutzt Platen zu parodistischer Wirkung in den Klagen eines Ramlerianers: Hab' ich darum den Terenz bewundert? Hab ich darum den Horaz studiert? — Hab' ich darum noch einmal gedroschen ꝛc.?

2. Beiläufig; Demodice 773: Aus was anderm Krater brach — das mächt'ge Feuer, das in Wort und Blicken lag, Als sie für des Phryxus Leben . . sprach? — Müllners Elvire ebd.: Als sie heute dich beschrieb, Wie sie mir den Krieger malte ꝛc., Warum strahlte Da von Lust Ihr Gesicht? Warum hehlte sie der Freundin ꝛc.? [Vgl. übr. Kadm. ebd.: Soll es ein Geheimnis scheinen, Sollte mehr vor dir sie's hehlen? — Hehlen? Wie verstehst du das?].

Petzet sagt S. XLIV, es sei naheliegend, Athamas' unbegründete Eifersucht mit derjenigen Elvirens in Parallele zu setzen.

rung, wie es ihn nach dem Norden zog, „ein Drängen nach der Gegend . . So durch Frankreich zog's mit mir, Und durch Deutschland übern Belt, Bis zu euren Eisgebirgen", und 1934: „Das hat aus dem stillen Norden Mich zum Land der Glut getrieben ꝛc."

Hugo in der „Schuld", V. 1949: „Arzt? Die Krankheit weiß von keinem Arzt. Auswendig kann der Mensch Alles lernen, was er will, — Aber was er weiß, vergessen, Wär' es eine Sylbe nur. Das ist nicht in seiner Macht, Und kein Arzt kann das Gedächtnis Reinigen von seinem Aussatz. — Vgl. dazu T. Kadmus 1401: Stoßt mich aus, ihr bessern Menschen, Treibt mich in das Nichts hinaus, — Daß ich nichts von allem wisse, Was mit mir sich hat begeben, Wer ich war und wer ich bin. O Gedächtnis, Jage du mein ganzes Leben Ueber deine Grenzen hin; Heile diese Schlangenbisse — Zeit die du dahingegangen, — Kehr' auch nie in meinen Busen — Und du fliehe zu Medusen, O verderblicher Verstand! O Bewußtsein, flieh den Sünder! — Doch vergebens! Nur mit mir wird sie begraben, Die Erinnerung des Lebens ꝛc."[1] Vgl. übrigens beiläufig Soph. Oed. rex 1386—1390 Bergk, wo Oed. sagt, er möchte blind und taub sein, denn süß sei es, wenn das Denken außerhalb der Leiden wohne, und wo er bittet, man möchte ihn ausstoßen. Auch Soph. Aias 551 f.: das Nichtdenken sei das schönste Loos ꝛc.; ferner Goethes Tasso 3367: „Laß mir das dumpfe Glück, damit ich nicht Mich erst besinne, dann von Sinnen komme." Doch ist festzuhalten, daß Platen zur Zeit der T. Kadm. noch nicht unter antikem oder Goetheschem Einfluß stand [abges. von Egmont].[2]

Als ein Charakteristikum der Sprache der Schicksalsdramen führt Minor [„das Schicksalsdrama" S. VI] an: „Längere Reden . . enden in einem elegischen Seufzer aus". So bringt Müllner gern einen durch

---

1. Petzet vermutet mit Recht [S. XLIII], daß „Hugos wahnsinnige Phantasien [V. 2045 ff.] auf den rasenden Athamas abgefärbt haben."

2. Kadm. 964, Athamas: Warum stürzen nicht die Mauern Ueber die Verbrecherin? [Vgl. auch 1395 f., 1401 f.]. „Schuld" 1563: O so decket mich, ihr Hügel! Berge, stürzet über mich! [übrigens Anklang an die Bibel]; und „29. Februar" 582: O so stürzt heran, ihr Wogen! Schuld wie Unschuld decke, Strom! — Daß dgl. öfter vorkommt ist bekannt. — Arethusia zu Athamas, 1229: „Kehre nicht des Vorwurfs Dolche Selbstverderblich wider dich!" Als spräche Jerta zu dem von Gewissensqualen zermarterten Hugo [IV].

Bei Kadm. 335: Denn vom Schicksal ist's beschlossen, Daß verderben soll, vergehen Kadmus fürstliches Geschlecht. Bis der letzte seiner Sprossen den Kocythus nicht gesehen," [wird Seuche herrschen ꝛc.] — wird man trotz des gegenteiligen Inhalts leise an „Schuld" 674 und 2472 erinnert: „Das Geschlecht der Oerindur, Uns'res Thrones feste Säule, Soll besteh'n, ob die Natur Auch damit zu Ende eile." S. auch Kadm. 993: Ja, du warst dem Untergange, Dem Verderben zugewogen, Haus des Kadmus, 347: die Eumenide heftet Sich an des Agenor Stamm". Besonders vgl. noch Kadm. 598: Kadmus Haus wird nicht vergehen [vgl. auch Goethes Iph. 711 u. a.].

eine Pause wirksam vorbereiteten Schlußvers, „Schuld“ 262, 1714 auch 360, 489, 2277, ähnlich 951. Aehnlich in Platens T. Kadmus, besonders am Scenenschluß, z. B. 832 Demod. im Abgehen: Freue dich, es ist gelungen! Bes. aber 911 ff. (am Schluß der Scene):

Fluch dem weiblichen Geschlechte,
Hart und grausam ist die eine,
Die vergißt . . alle Menschenrechte — —
Aber — treulos ist die meine!

Das hat er m. E. Müllner abgelauscht, vgl. Schuld, Akt 1 Schluß:

Unglücksel'ge! — Wunder nur
Können deinen Unstern wenden
(Mit Entschluß)
Aber — so darfst du nicht enden.

und der Scenenschluß I, 4:

Zwischen uns so steht er, wie
Eine Mauer zwischen Flammen.
Ueber Otto schlagen sie
Hochauflodernd, wild zusammen;
(Tief seufzend)
Aber — Eine wird es nie.

Bei Platen wie bei Müllner der effektvolle Schlußvers,[1] das „Aber“ mit dem bedeutsamen Gedankenstrich.[2]

Bemerkenswert scheint mir auch dies: Müllner, vor allem auf den Theatereffekt bedacht, hatte zahllose Anweisungen für den Vortrag des Schauspielers in Klammern hinzugefügt, sich so zum Regisseur der Empfindungen oder zum Kapellmeister der Töne des Schauspielers machend: „schmerzlich, mit Wehmut, mit einem wehmütigen Lächeln“ ꝛc. Aehnlich, wenn auch sparsamer, Platen [„schmerzlich, wehmütig“ ꝛc.], der einmal sogar eine unwillkürliche Bewegung vorschreibt (S. 98). Besonders für Steigerung wird gesorgt. „Schuld“ S. 428 [in Minors Ausg.]: mit steigender Heftigkeit, S. 383: Elvire tritt im heftigsten Affekt ein; S. 432: mit steigendem Affekt. Vgl. dazu T. Kadmus S. 83: mit steigendem Affekt, 65: im steigenden Affekte. S. 87: Ino, die mit steigender Angst zugehört.[3] — Minor spricht a. a. O. S. VI

1. Verwandt ist „Schuld“ 882, am Schluß einer Rede: Wenn wir — wenn wir rückwärts schauen.

2. Minor ebd.: „Längere Reden gliedern sich — in Absätze“. So in der „Schuld“ sehr häufig. Auch bei Platen, z. B. I, 1, I, 5, II, 2 und 8, III, 7.

3. Vgl. „Schuld“ S. 411: H. der mit höchster Spannung zugehört hat; 369: Elv. hört mit ängstlicher Teilnahme zu. — Vgl. noch die scenischen Angaben „Schuld“ S. 404, „29. Febr.“ zu V 885.

Zu der merkwürdigen Häufung in Athamas' letztem Aufschrei: „Schone, schone, schone mich!!“ [die Ausrufungszeichen sind wie bei Müllner reich gesäet], mit denen der letzte Akt eigentlich abschließt (denn es folgen nur noch die Nereidengesänge), könnte man vielleicht vergleichen „Schuld“ 1065,

von den „Kunstpausen, in denen das Wort vor Schauder auf der Zunge erstirbt.“ So heißt es „Schuld“ S. 383: sie kann kaum sprechen [Shakespeares Lear II, 4: ich kann kaum sprechen], S. 393: kaum noch der Sprache mächtig. Ebenso ist Platens Held einmal [S. 64] „lange sprachlos“, dann: „Pause, endlich in schmerzlichem Ton fortfahrend“; S. 53: Demodice „in heftiger Bewegung — nach einem kurzen Selbstkampfe — nach einer Pause, sich sammelnd“ [vgl. noch „Schuld“ S. 437: „allein, nach beträchtlichem Stillschweigen“]. Und so schreibt Platen hier häufig Pausen vor [Kadm. S. 53, 56, 57, 60, 62, 83] wie Müllner [S. 368, 385, 387, 389, 437]. Besonders vgl.: Schuld II, 2 am Schluß des Monologs: Er versinkt in Gedanken, T. Kadmus II, 1 am Schluß des Monologs: sie versinkt in Nachdenken.[1]

T. Kadm. 1489 singt eine Nereide:

„Auf der Erde haust Beschwerde, Herrschet Lug und Trug allein, Doch hier unten in den bunten Wohnungen ist keine Pein! Auf der Erde .. Herrschet Dürftigkeit und Not; Doch in unsern prächt'gen Hallen Schimmern Steine, glüh'n Korallen Und Rubine purpurrot.“ Metrisch wie inhaltlich im Geiste Matthissons gesungen. Inhaltlich vgl. z. B. dessen Ged. „Die Gnomen“: „Des Tagscheins Blendung drückt; Nur Finsternis beglückt .. Dort oben, wo der Aether flammt, .. Ward alles .. zu Licht und Glut mit Recht verdammt. — Uns zügelt kein Gesetz, Plagt weder Pflug noch Netz; Der Menschen Lehr' und Kunst Bleibt ewig Irrwischdunst! rc.“ Vgl. auch Matthissons „Elementargeister“, wo u. a. die Ondinen singen, und sein Feenlied. Matthisson wird schon am 20. Juni 15 im Tgb. erwähnt.

Noch eine Bemerkung: Obgleich Platen zur Zeit der T. Kadmus von den Spaniern nur indirekt beeinflußt war, finden sich hier zuweilen kunstvolle Chiasmen, wie sie die Spanier lieben [s. Weißenfels, über antike rc. Elemente in Kleists Stil] und wie sie bei Müllner kaum anzutreffen sind; z. B. 226: Nimmer sähst du jenen Tempel, Jene Säulen sähst du nimmer; 1297: Ach was soll, was darf ich hoffen? O was darf, was soll ich thun? — Verwandt ist der Parallelismus 1289: Ach du führst mich vor den Himmel, Ach du führst mich vor die Hölle.

---

wo, gleichfalls am Aktschluß, Otto ruft: „Hülfe! Hülfe! Hülfe!“; doch ist die Wiederholung hier ungleich natürlicher, da ein augenblicklicher praktischer Zweck verfolgt wird.

1. „Schuld“ S. 373: er verliert sich in Gedanken. —

Noch eins: Petzet sagt mit Recht [S. XLIII], „die Freude an — Bravourstücken der Erzählung gehe direkt auf Müllner zurück“. — Ich erinnere an die Schilderungen „Schuld“ 410, 952, 990, 1149, 1264, 1682, 1975; T. Kadmus 664, 856, 1001 [vgl. 23 f.] und hebe hervor Kadm. 856 ff., die Schilderung von Aktäons Tod [auf die sich auch Platen selbst viel zu gute that, Petzet XL]: Jagd, Hirsch, die grimmigen Hunde, alles wird lebhaft und mit metrischen Effekten dargestellt; vgl. dazu die Jagderzählung „Schuld“ 409 ff., wo auch z. B. die Meute in ihrem Eifer geschildert wird.

In der Tochter Kadmus sind die eingestreuten Zweifüßler z. T. von großer und gewiß nicht unbeabsichtigter Wirkung,[1] z. B. 995: Haus des Kadmus, Eine Schlange Schnürt um dich Ihre Ringe, ihre Bogen | Fürchterlich![2] Vgl. 1451: Näher kommt und immer näher | Die Gestalt, | Drohend mit erhob'ner Rechten! | Fürchterlich | Seh' ich sie die Geißel flechten! (Schiller, Glocke: „Wächst sie in des Himmels Höhen | Riesengroß! | Hoffnungslos ꝛc."). — 1435: Des Verderbens Fitt'ge breiten Ueber mir sich mächtig aus, | Dunkelschattig! — Vgl. 1408: O Gedächtnis! ꝛc.

T. Kadm. 1170: „Nicht der Hohn kann mich verletzen, Da ich aufgehört für immer Dieses Leben hochzuschätzen, Seine Güter, seine Schimmer Und das ganze Thun der Welt,[3] Die vor mir wie ein zerstörter Tempel, in zerschlag'ne Trümmer, Schutt auf Schutt, zu Boden fällt.[4] Kein geliebter, kein verehrter Trieb ist mehr in meinem Herzen, Der mich an dies Dasein hält; Und ich fühle nur mein Leben Im Gefühle meiner Schmerzen" (vgl. Sonette R. I 647: Wem Leben Leiden ist und Leiden Leben; in T. Kadm. noch 572: Kurz ist jede ird'sche Freude, Nichts, o nichts ist von Bestande.) Hier spricht der Dichter gewiß eigene Empfindungen aus. Die T. Kadm. stammt vom Ende Januar 1816. Ich führe einige gleichzeitige Aeußerungen Platens an:

Tgb. vom 10. Jan. 16: „ich nehme aber an nichts teil. Die große Welt ist mir nie abgeschmackter vorgekommen als jetzt." Tgb. vom 12. Jan.: „Ich habe wieder trübe Stunden, in denen ich ganz an mir selbst verzweifle . . . Mit B. bin ich dauernd unglücklich" im Ged. vom 14. Jan. „Armes, armes Leben, Was kannst du den Wünschen Des Lechzenden geben?" Ihn ergreift (Tgb. vom 14. Jan.) „ein marterndes, überaus unbehagliches Gefühl", wenn er an die Ungunst seiner Lage denkt. In den Terzinen vom 16. Jan. „All' meine Hoffnung fällt, mein Glück (in Trümmer vgl. T. Kadm. a. a. O.: die Welt fällt in zerschlag'ne Trümmer) . . O wie so schmerzlich, wie so traurig leb' ich! . ." Er schreibt Tgb. ebd.: Ach im vorigen Jahre war ich noch so glücklich!

— Beiläufig: Die Schilderung des Begräbnisses „Schuld" 990 ff. geht m. E. auf Braut v. Messina 1486 ff. zurück [vgl. auch Wallenst. Tod 3062, 3067].

1. Auch Petzet bemerkt S. XLII, daß „namentlich die eindrucksvolle Verkürzung der Zeile an pathetischen Stellen mit erstaunlichem Geschick angewendet sei" und besonders den großen Monologen des Athamas manche Schönheit verleihe. — Uebrigens erfreut Platen auch in dem bald nachher entstandenen Gedicht „Süßes Hoffen ꝛc." Tgb. I, 491 durch anmutigen — hier freilich mehr geregelten — Wechsel von trochäischen Zwei- und Vierfüßlern; doch überwiegen hier die Zweifüßler.

2. Vielleicht nach „Schuld" 788: Schlangen von der Furie Scheitel, Winden sich um ihre Brust.

3. Hamlet I, 2: Wie ekel, schal . . scheint mir das ganze Treiben dieser Welt.

4. Faust I, 1607: Du hast sie zerstört die schöne Welt . . Sie stürzt, sie zerfällt. Ein Halbgott hat sie zerschlagen! Wir tragen Die Trümmer ins Nichts hinüber.

Vgl. Kadmus 1208: Könnt' ich in der Erde Schoße Mich verbergen —, Könnt' ich schlafen meine Tage ꝛc. Tgb. 23. Jan. 16: „Die Träume müssen mir zur Hülfe kommen, denn meine Hoffnung sinkt täglich.“ Und an einer anderen Tgb.-Stelle schildert er, wie ihm, dem Schmerzzerwühlten, der Schlaf jetzt im Preise steige.

Die Quellen zur T. Kadmus betr. [s. Petzet S. XLVI] sei noch bemerkt, daß Pl. vielleicht auch Hederichs mythologisches Lexikon [2. Ausg., besorgt von Schwabe 1770], das Goethe so gute Dienste leistete, als bequemes Handbuch benutzt haben könnte. Petzet sagt S. XLVIII: „Der Name Hermione statt Harmonia als Mutter der Ino stammt wohl aus Schillers Semele.“ Ich bemerke, daß sie thatsächlich auch den Namen Hermione führte, s. z. B. Hederich unter „Cadmus“, Sp. 593: „Seine Gemahlin war, wie gedacht, Harmonia . . oder wie sie auch genennet wird, Hermione.“ Bei Hygin heißt sie nur Harmonia. — Es heißt Kadm. 670: „Mit Echion, Hiperänor [!], Pelor, Chthonius, Udäos Baut er sich das schöne Theben. Diese fünf Geschwister nur Blieben noch von hundert Brüdern“ Vgl Hederich Sp. 2251: „diese hießen Echion, Udäus, Chthonius, Pelorus und Hyperenor, mit denen hernach Kadmus die Stadt Theben erbauete. Hyg. Fab. ꝛc.“ Vgl. auch Hederich Sp. 591: „er erlegete — den Drachen [säte dessen Zähne], worauf lauter gewaffnete Leute aus der Erde empor stiegen, die — bald in einander gerieten und sich insgesamt, bis auf fünfe, nämlich den Echion, Udäus, Chthonius, Hyperenor und Pelor aufrieben.“[1] Platen, der gleich Hederich den Echion zuerst nennt, hat die Reihenfolge der übrigen Namen dem Bedürfnisse seines Verses anbequemt — Doch bleibt es fraglich, ob er Hederich benutzte (s. u.).

Zu den anderen Entwürfen:

In Berenice, wo Pl. die edel einfache Sprache Racines[2] übereifrig durch Gleichnisse zu beleben sucht, hat er doch zwei recht überflüssige mythologische Vergleiche wieder getilgt (V. 45 und 47 ff.): (Endymion; Herkules), ein Beweis, daß sein Stilgefühl sich doch schon damals gegen solche Geschmacklosigkeiten aufzulehnen begann. Auch V. 113 f. tilgte er ein Gleichnis: es war kein glücklicher Gedanke gewesen, die Schmeichler mit Wespen zu vergleichen.

Im Hochzeitgast ist vor allem die schöne Schilderung des Lokals zu beachten. Diese lieblichen Bilder des schon von Rousseau und Matthisson verherrlichten Savoyens geben einen höchst stimmungsvollen Rahmen ab zu den lyrischen Seelengemälden von sanftestem Schmelz, die das Drama vor uns aufrollt. — Der Held dieses savoyischen Liebesdramas

---

Vgl. in dem Gedicht Tgb. 13. Juli 16: „Traum ist jede irdische Erscheinung, Wahn ist jede liebende Vereinung“, auch Tgb. I, 143: das Leben sei schal etc.

1. Hygin CLX: dentesque eius Minerva monstrante sparsit —, inde Spartae sunt nati, qui inter se pugnarunt, ex quibus quinque superfuerunt, id est Chthonius, Udaeus, Hyperenor, Pelorus et Echion.

2. Die detaillierte Schilderung der Liebesempfindungen Hchz. 171—76 schmeckt noch Racine (vgl. etwa Phädra 541 f. u. a.), den Platen ja studiert hatte.

heißt Arthur. Ich bemerke dazu, daß Pl. in seiner Pagenzeit „die zwei ersten Gesänge eines Heldengedichts „Arthur von Savoyen" nach dem Vorbild des Oberon" schrieb (Tgb. I, 41).[1]

Im Hochzeitgast wird zum Schluß der Sänger Arthur, der Philiberts Gattin Alearda liebt und von ihr geliebt wird, vor ihren Augen von dem eifersüchtigen Gatten durchbohrt. Da die Handlung des Dramas auf Platens Erfindung beruht, so ist es möglich, daß das Schicksal der Liebenden von Rimini oder des Sängers Rizio, des Günstlings der M. Stuart, dem Dichter vorschwebte. Eine ähnliche Katastrophe schildert Uhland im Castellan von Coucy und im Don Massias[2] 1814 f..

Zur ersten Scene des 2. Aktes [s. Petzet S. 156] wurden später am Rande die Stabreim-Verse notiert: „[Bald, zu laben den Verglühten Lockt ein Quell an schatt'ger Stätte, Bald besuchend bunte Beete, Buhlt die Bien' um Balsamblüten.] Bald am Bach in Bad zu weben, Bauen Büsche Baldachine, Balsam bildend buhlt die Biene, Baum und Blatt und Blüte beben."[3] Die ersten 4 Verse (statt bald: bunt) finden sich auch in einem Gedicht von 1819 [R. I, 338] und sind also vielleicht erst einige Jahre nach 1816 im Hochz.-Msk. aufgezeichnet worden.[4] (Ode 12: das . . „Buhlende Laja".)

Als kleinen Beitrag zu Platens Liste von Dramenstoffen und zu Petzets Belegen S. VII f. führe ich einige Stellen aus Pl.'s Dichtungen an, in denen jene Stoffgebiete (wenn auch nur sehr flüchtig) berührt werden[5]: Zu „Parodie

1. Später, 1821, dachte Platen an ein Drama „der Graf v. Savoyen", Tgb. II, 501, 508; es sollte in Prosa geschrieben werden. Platen neigte damals zur Prosa, wie es scheint; „Marats Tod" entstund ja 1820.

Den Namen Klotilde, der im Hochzeitsgast vorkommt, sollte auch die Heldin in einem (ebenfalls 1816 angefangenen) Epos aus der Zeit Karls des Großen führen, Tagebuch I, 502.

2. Platen spricht von Uhlands „Castellan von Coucy" im Tgb. am 3. Mai 1816 wie von einem ihm wohlbekannten Gedicht, und vom 5. Mai stammt der genauere Entwurf zum Hochzeitgast, s. Tgb. I, 529.

3. Vgl. die Allitteration T. Kadmus 1331: Nicht mehr Wahnsinnswogen wälzen mich ꝛc., Alearda 234: Ließ ich leis die Laute sinken.

4. Hochz. V 271: „[Ich will das Kleinod] Mir nicht, weil er ein Sterbender, nehmen" sollte, da dem Vers eine Sylbe fehlt, wohl so lauten: „Mir nicht, weil er ein Sterbender ist, nehmen" (wohl nur nachlässige Niederschrift; schön ist der Vers freilich auch so nicht). Unvollst. Vers auch ebd. 585: „Ein neuer Fels sich vom Berge los". Es sollte wohl eigentlich heißen: „Ein neues Felsstück"; hieß es doch urspr: „Ein neues Felsstück wälzte sich herab". Auch in dem Stück einer Phädra-Uebers., Tgb I, 175, hinkt ein Vers: „Und Phädra hätte, mit dir im Bund, verwegen"; hinter „hätte" sollte wohl ein Wort wie „dann" od. dgl. stehen (wohl Druckfehler).

Tgb. I, 499: „die Auseinanderzerrung der schönen Worte [Tassos]. Sie sollten in einer Zeile ausgedrückt sein. Herr Gries sagt vollends nach dem einen dieser Eigenschaftswörter den Vers ab." Statt „sagt" muß es jedenfalls „sägt" heißen (wohl Druckfehler).

5. Diese mehr beiläufige kleine Zusammenstellung hat nur den Zweck

d. Jungfr. v. Orl.“ vgl. d. Epigr. „Schiller“ „daß selbst die begeisterte Jungfrau Noch sich verliebt — in den britischen Lord“); zu „Cleopatra“ vgl. Ode 15: die Kronperle, „die einst der Ehrgeiz Cleop.'s warf in den Becher“ 2c.; zu „Harmodius“ Ode 6: Wohl wärst du seine Lieds Harmodius 2c.[1], zu „Pompejus“ Platens 10. Anm. zur „Liga“ (Corneilles mort de Pompée), sowie die Hymne „Abschied v. Rom“: „des göttlichen Feldherrn, der in Pharsalus entmannt, durch Tempes Thal floh“; zu „Carl Zeno“ vgl. Liga I Schluß: Kampf Venedigs mit Genua, „zum Beistand kam Carl Zeno her 2c. 2c.“[2] Wenn mit „Rosamunde“ Alboins Gattin gemeint ist, so vgl. man die 3. Hymne. (Beiläufig: zu „Saad und Saadi“ vgl. d. Vierzeiler Redlich I, 440; zu „Adonis“ vgl. Ode 2: Kühle die leuchtende Stirn, Adonis!)[3]. Tgb. 12 Nov. 21: Shakesp.'s Adonis.

Ferner führe ich an zu „Konradin“ die Epistel an Rumohr: „Und Rom sogar und Konradins Schlachtfeld vorbei“ und Ode 33: „Wohl schleifte Mailand Barbarossa, Aber es blutete Konradin auch“[4] (den Vers „Sei ein Fritz dem Konradine“ erwähnt Petzet), zu Ch. Corday und Marats Tod die Ode R. I, 668: „Die Feder Marats, wieder in Blut getaucht 2c.“, zu dem Plan eines Epos „Gustav Adolf“ die Stelle in der 1. Epistel an Schichtegroll: „Er (Napoleon) ist — kein Gustav Adolf, der für Recht und Freiheit glühte“, zu dem Projekt einer Oper Rehabeam (s. Petzet S. XCI) das Ged. „das Reich der Geister“, wo es heißt: „Rehabeam, wie steht's mit deinem Schwure?“[5]

---

zu zeigen, wie die Gestalten, die Platen zu Helden von Dichtungen machen wollte, auch sonst zeitweilig seiner Phantasie vorschwebten; im Uebrigen messe ich ihr natürlich keinerlei Bedeutung bei.

1. Vgl. noch das „Klagelied der Verbannten“, wo es urspr. hieß [R. III, 280]: „Ein Harmodius wird zuletzt sich finden 2c.“.

Liga Akt III in der Angabe der Scenerie: „Links ein Teil — der Markuskirche mit dem Basrelief von Harmodius und Aristogiton, 2c.“

2. 1833 dachte Platen daran, Carl Zeno biographisch zu behandeln (Tgb. II, 947), 1834 ihn episch zu besingen (II, 966).

3. Scherzhaft R. Oed. V. 20: trieb Adonis nicht Haidschnucken?

4. Auch am Schluß des Oed. spricht Platen von „dem herrlichen Knaben“, der „kapetingischer Unthat“ erlag. Vgl. Ode an Carl X.: „Blutschuld lastete — Auf Capets Haus, seitdem den — Sproß Ruhmvoller Kaiser einst [Carl v. Anjou] abhieb.“

5. Nr. 81 der Liste lautet „Philipp Strozzi“. Ich verweise dazu auf Tgb. v. 29. Juni 34: „Durch Metzger machte ich auch die Bekanntschaft von Giam Battista Niccolini, den ich besuchte [und den Pl. hier lobt]. Er scheint ein Mann stark in den Vierzigen und schreibt gegenwärtig einen „Philipp Strozzi“. An der deutschen Litt. nimmt er vielen Anteil.“ — Sollte Platen erst hierdurch auf den Stoff aufmerksam geworden sein? Dann wäre das undatierte Blatt mit der Liste nicht „ungefähr 1830“, wie der Herausg. meint, sondern erst 1834 abgeschlossen worden. (Daß Ph. Strozzi der letzte Name auf dem Platen'schen Blatt ist, spricht ja auch für spätere Konzeption des Gedankens.) Doch ist zu bemerken, daß Pl. schon Sept. 1833 im Briefw. zw. e. Berliner und e. Deutschen S. 258 Strozzi erwähnt: „wer möchte nicht lieber wie Ferruccio und Strozzi sterben, als wie Cosmus

Varianten.

Es ist fesselnd, im Einzelnen zu beobachten, wie Platen an seinen Dichtungen feilt. Hier ein paar Beispiele zu den *Entwürfen*: T. Kadmus 601 urspr.: „Als ich hier im Dämmungsdüster *Bei des Abendwinds Geflüster*, der Gedankenvolle saß.“ Das klang zu lyrisch zerflossen und zu trivial, bes. die zweite Zeile. Dafür jetzt ernster: Als ich hier im stillen Sinnen Die Gedankenvolle saß.[1] — Alearda 33 f. lautete urspr.: „Seh' ich dich, verhaßte Zinne? Sollst du hinter diesen Wänden Deinen Duft vergebens spenden, Blume meiner edlen Minne?“ Nachdem Pl. die 2. und 3. Zeile, in der ihm die „Wände“ ohne Verzierung durch ein Epitheton wohl zu kahl erschienen, zunächst so abgeändert: „Sollst du hinter diesen *kalten* Wänden Deinen Kelch entfalten?“, kehrte er zu der früheren Version zurück; doch die Zeile: „Blume meiner edlen Minne“ war zu unklar; sie klang, als würde die *Liebe* (nicht die Geliebte) mit einer Blume verglichen. Daher half Pl. beiden Mängeln zugleich ab, indem er das Wort „Blume“ geschmackvoll in den Anfang des 3. Verses verpflanzte: „Blume, deinen Duft verschwenden“, und die Worte „hinter diesen Wänden“ näher ausführte durch den (im Bilde bleibenden, also zu „Blume“ passenden) Schluß: „Ferne von der Sonne Feuer“.

Alearda 173 f. hieß urspr.: „[da] sahen Einen Jüngling wir sich nahen, In der Hand 'ne feine (!) Cither. Schlich so bang' ums Schloß sich her, Und als ich ihn mit den Meinen Festhielt, nannt' *er mir sich* einen Minstrel. Die volkstümliche Weglassung des Pronomens (schlich) war hier, bei einem sachlichen Bericht nicht recht am Platz. Daher jetzt: „Dieser schlich so bang' umher.“ Der tonlose unbestimmte Artikel „einen“ im Reim wirke störend[2], ähnlich die häßliche Häufung der Fürwörter: *er mir sich*. Dafür jetzt: Und als wir ihn drauf umrungen, Gab er sich für einen *jungen* Minstral. — Ebd. V. 138 ff. hieß es zuerst: „Soll ich rc. . . Oder dort im Saal des Grafen Schierling mischen in den Becher, Welcher kreist am Tisch der Zecher?“ Dann korrigiert Pl.: „Oder dort am Tisch des Grafen Wie ein knechtischer herrschen?“ Da Strozzi hier *gefeiert* wird, mag es sein, daß Pl. schon damals (oder früher) an eine poetische Verherrlichung dachte. Zu obiger Stelle vgl. übr. Hymne a. d. H. von Leuchtenberg: „Freiheit — fand der Helden wenige nur, Doch diese schmückt [ein Heiligenschein], dem Herrschaftsmächtigen zwängt die Stirn bloß ein Metallreif.“ S. noch Tgb. 5. Okt. 26 [Florenz]: „Zwar sind die Paläste Pitti, Strozzi rc. — wie für die Ewigkeit gebaut.“

1. Kadmus 1357: Magst du deinen Scepter strecken, Sie (die Toten) *entbieten* spät und früh, Wirst sie dennoch nicht erwecken.“ Statt entbieten schrieb Platen zuerst: „beschw.“, wohl beschwören. Zu dem Vorhergehenden (Scepter) schien ihm das Wort „entbieten“ wohl besser zu passen, da es mehr im Bilde bleibt. Ein Herrscher entbietet, ein Priester beschwört.

2. Alearda stammt von 1818. Schon 1816 hatte Platen Tgb. I, 655 bei Müllner Enjambements getadelt wie „Vater ist gestorben, *der* Ward nicht bürtig aus dem *kalten* Land.“

Im Müllnerschen Text heißt es übr.: Er War nicht bürtig (s. die 2. Auflage von 1816).

Verbrecher Schierling mischen in den Becher?" Die Zeile „Welcher kreist ꝛc." erschien wohl gar zu trivial, ebenso der Reim Becher, Zecher; die Worte „am Tisch" wurden geschickt in den ersten Vers gerettet (an Stelle der etwas zu allgemeinen Bezeichnung „im Saal"), und durch die neue Zeile „Wie ein — Verbrecher" wird das Ganze beseelt und belebt. V. 142 urspr.: „Oder ganz in Wut verloren Fliehen, wo Dein Ehgefährte Sitzt und mit gezücktem Schwerte durch die falsche Seele bohren?" Dieses „wo" ohne ein vorhergehendes „dorthin" (was sich auch Schiller erlaubt, z. B. Hektors Abschied V. 1 f.) schien Pl. wohl unkorrekt, die Worte: „wo dein Ehgefährte sitzt" zu platt; er ändert: „Od'r in Wahnsinn ganz verloren Flieh'n zu deines Gatten Sitze Und des Schwerts gezückte Spitze Durch die falsche Seele bohren?", so zugleich das Enjambement vermeidend. Auch der Ausdruck „in Wut verloren" war nicht einwandfrei, Pl. setzte dafür zunächst: „in Raserei", der Vers sollte lauten: „Od'r in Raserei verloren"; besser aber die endgiltige Version, bei der das Wort „ganz" nicht geopfert wird. Freilich ist das apostrophierte „Od'r" kein Schmuck des Verses.[1]

Noch ein Beispiel aus den Werken:

Das Gedicht „Hier noch, nah' des Gotthardts ꝛc.", R. I, 358 f., zeigen uns die Tgb. (I, 592) in seiner ursprünglichen Gestalt (worauf Petzet Euphorion VII, 628 kurz hinweist). Da sehen wir, wie Pl. schwere Senkungen tilgt (statt „Hier selbst denk' ich": Hier noch nah' ꝛc.; statt „Freudlos, einsam": Sitzend einsam), um eines schlechten Reimes willen (Felsen wälzen) einen Dreizeiler ganz umdichtet, Hiate (die er in der Jugend überhaupt noch nicht streng gemieden hatte, wie die Gedichte in den Tgb. lehren) entfernt; statt: „Traum ist jede irdische Erscheinung": „Traum ist alles Irdischen Erscheinung". — Str. 3 hieß es früher: „Selbst vergang'ner Thorheit denkt er gerne". Dafür jetzt: „Und der Thorheit selbst gedenkt er gerne"; so ist eine entschiedenere Cäsur geschaffen und der Spondeus (Thorheit) an eine Stelle gerückt, an der er besser am Platz ist. — Statt „mit sehnender Geberde" jetzt: „mit sehnlicher Geberde", was einen frischeren Vokal- und Konsonantenwechsel ergiebt (die beiden n und die drei e wirkten) und daher angenehmer auszusprechen ist. — Die (jetzige) Schlußzeile lautete zuerst: „Und die einz'ge Wahrheit ist die Meinung". Der Gedanke war wohl nicht präcis genug ausgedrückt; gemeint war wohl: alle sogenannte Wahrheit ist nur Meinung. Jetzt klarer: Und was Wahrheit wir genannt, ist Meinung. Uebrigens erinnert diese letzte Strophe:

---

1 Alearda 50 urspr.: „Dieser Fluren düstres Schweigen!", dann poetischer und konsonantenfreier: „Der Gefilde tiefes Schweigen". Auch die Monotonie durchgehends trochäischer Worte ist so vermieden.

Hochz. 438 urspr. trivial: „O du hast kein Gefühl für meinen Schmerz", dann dafür edler: „O du verstehst dich nicht auf meinen Schmerz." Die erste Version wurde vielleicht auch deshalb abgeändert, weil gleich darauf der ähnliche Vers 444: „So hast du kein Gefühl für jenen Kummer" folgte und die Wiederholung vermieden werden sollte.

„Traum ist alles Irdischen Erscheinung, Wahn ist jede liebende Vereinung, Und was Wahrheit wir genannt, ist Meinung" an Fausts Fluch 1585 ff.: „Verflucht voraus die hohe Meinung, Womit der Geist sich selbst umfängt! Verflucht das Blenden der Erscheinung rc." Ursprünglich folgte noch ein matter Dreizeiler, der, gleich dem Anfang, an die geliebte Person anknüpft. Mit seinem künstlerischen Takt hat Pl. ihn getilgt, so daß das Ganze jetzt großartig mit jener dreihäuptigen Sentenz ausklingt. Vom Individuellen nimmt das Gedicht nun seinen Ausgang und endet, mit einem erschütternden Dreiklang, im Allgemeinen. — Auch die urspr. dritte Strophe hat Pl. getilgt; sie ist einmal wegen der folgenden Strophe überflüssig, sodann auch an und für sich anfechtbar (die Bilder lieber Tage ziehen ihm wie im Fieber bunt und still vorüber!).[1]

Nachträge zum Einfluß Goethes und Schillers.

Ein echt Goethescher Klang Hochz. 595: „O daß ein guter Engel mir die Kunst Der Ueberredung auf die Zunge legte!" — Vgl. übr. ebd. 301: O daß der Groll mich ganz umnebeln möchte! [auch Konr. 56: O daß ich auf zwei Augenblicke nur In jenem Anschau'n mich verlieren könnte!]; verwandt auch, wenngleich nicht optativisch, Hochz. 767: O daß ich dieser Zukunft nie gedachte, Der frohen Stunde leicht mich überließ! und ebd. 753: O daß ich glauben könnte! — Solche sehnsüchtig schwellenden Optativsätze mit dem geseufzten „O daß" liebt Goethe; z. B. N. Tochter 2069: O! daß ein einzig — Wort, Zufällig, aus der Menge, mir ertönte! O, daß ein Friedensvogel mir vorbei — sich bewegte. 2311: O daß ich dich noch einmal freundlich hold Vor meinen Augen sähe rc. 1561: O daß ich doch geschwundner Asche Rest rc. vgl. 1080 und 2583, sowie Tasso 1170, 1163 und 3391.

Arthur [Hochz. I, 1], nachdem er über sein freies unabhängiges Leben und Wandern gesprochen, fügt hinzu: „Der kecke Stolz verdiente Züchtigung, Belehrung ward mir vom Geschick zuteil". Hier wird gewissermaßen eine strafende Antonio-Stimme im Herzen dieses

1. Ich erinnere hier an das Gedicht „Wiederkehrend nach dem Vaterlande" (Petzet ebd.), das im Tagebuch (I, 287) in seiner Urgestalt erscheint. Wir sehen, daß es ursprünglich einem Freunde, nicht einer Geliebten galt. Statt „Lilienhand" hieß es urspr.: „Freundeshand", und in der 2. Strophe, die früher ganz anders lautete, fehlte natürlich das wiederholte „o Teure" ganz.

In dem Ged. „Lorbeer ward dem lyr'schen Ruhme", das, wie wir aus den Tgb. ersehen, auf Adrast gemünzt ist, lauteten die Worte: „Um die künstlich goldne Blume Rang und sang der Troubadour" urspr. so: Eine künstlich gold'ne Blume Ueberkam d. Tr. [Tgb. II, 141]. Ueberkam war wenig am Platze; es klang, als ob er die Blume etwa durch Erbschaft oder Tradition, mühelos erlangt hätte. Wieviel kraftvoller in Bedeutung und Klang: „Rang und sang". Auch bildete das Wort „Eine" einen matten Versanfang.

Platenschen Tasso laut. Goethes Antonio sagt V. 1368: Du bist noch jung genug, daß gute Zucht Dich eines bessern Wegs belehren kann; 1376: Du traust auf Schonung, die dich nur zu sehr Im frechen Laufe deines Glücks verzog. (Am Schluß des Monologs apostrophiert Arthur seine Harfe: sie solle ihm die trüben Nachtgedanken zerstreuen. „Und kannst du's nicht, so mild're doch, in Klänge Gelöst, die Schwermut der beklemmten Brust." So redet Goethes Alexis die Musen an: Heilen könnet die Schmerzen ihr nicht, die Amor geschlagen, Aber Linderung kommt einzig, ihr Guten, von euch.") — Hochz. 444: So hast du kein Gefühl für jenen Kummer — Um die Erniedrigung des edeln Bilds, Das als das Höchste vor den Sinnen schwebte. Nat. Tochter 1518: Ein schön entworf'nes Bild — Hast du entzückt es jemals angestaunt? — du hättest diese Form, Die sich zu meinem Glück — auferbaut, Mir grausam nicht verstümmelt —. [1715:] bleibe mir, du vielgeliebtes Bild, Vollkommen, ewig . . gleich! — Schwebe vor ꝛc". — Hochz. ebd.: [die Trennung] ist ein Schmerz, doch hat er seine Freuden. Was ich empfinde, das versüßt kein Trost. Vgl. N. T. 1413 ff.[1]

Eines Druckfehlers wegen [s. S. 8] führe ich noch einmal an Beren. 41: „Und es gewähren oft zum Weh' die Götter Die eitlen Wünsche der betörten Brust", Tasso 2671: „und es gewährt die Liebe [nicht: nun] gar oft ein schädlich Gut, wenn sie den Willen Des Fordernden mehr als sein Glück bedenkt." Vgl. Iph. 1110 ff.

Daß sich im Konr. mancher Anklang an M. Stuart findet, ist im Hinblick auf den verwandten Stoff nicht zu verwundern. Z. V. Konr. 366: „Du mußt den schönen Tod mir nicht mißgönnen. Es ist mein erster, einziger Triumph." Stuart 3495: „Nicht also — Steht auf! Ihr seid zu eurer Königin Triumph, zu ihrem Tode nicht gekommen." Sie will als Königin sterben. „Da als ich in die Macht der Feindin Gegeben war, Unwürdiges erduldend, — war es Zeit um mich zu weinen. —

1. Hochz. 449: „Was ist die Trennung, was ist selbst der Tod? Auch die Entfernte kann der Ferne lieben — Er glaubt, daß sich die Geister noch versteh'n, Wenn auch die Lippen sich nicht mehr berühren. Vgl. Egmont, W. 8, S. 300: Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns. Tasso 2448: Gar freundliche Gesellschaft leistet uns ein ferner Freund. — Vgl. übr. in Platens Tristan-Fragm. S. 181: Ein Freund in der Ferne ist oft nötiger als einer den man ans Herz drücken kann. [G. Iph. 1378].

Vor Lektüre des Ungerschen Buches (s. u.) hatt' ich mir auch noch notiert: Hochz. I, 1, Arthur: Von früher Jugend allem Zwange feind, Floh ich das Vaterland und floh die Meinen, Um niemand unterthan zu sein ꝛc. Tasso: Frei will ich sein im Denken und im Dichten. — Arthur V. 20: Mich hat das Schicksal wunderbar Auf diesen fremden Boden, wie mit tausend Verschlungenen Wurzeln festgepflanzt. Leon. zu Tasso, IV: auf diesem schönen Boden, Wohin das Glück dich zu verpflanzen schien, Gedeihst du nicht.

Die Krone fühl' ich wieder auf dem Haupt, Den würd'gen Stolz &c." Vgl. Konr. 351: dieses blutige Gerüst — Es sei mein Thron, und als ein König laß mich's Besteigen, froh, mit königlichem Mut. Unwürdig soll das Blut der Hohenstaufen nicht fließen, wenn auch durch unwürd'ge Hand. — Konr. zu Bertha: „Du noch in Neapel! O flieh'! — [392:] Du mußt wiederkehren Zur schönen Heimat, zu der Lieben Kreis", vgl. 435. Stuart 3535: Und ist euch meine letzte Bitte wert, Bleibt nicht in England — Gelobet mir, dies unglücksel'ge Land Alsbald, wenn ich dahin bin, zu verlassen. — Bertha 324: „Der Tod beraubt Dich deiner Fürstenkrone Und aller königlichen Herrlichkeit — In diesem Augenblicke bist du mein, Und mehr als je gehörst Du mir". M. Stuart 2567: Die Krone ist von Deinem Haupt gefallen, Dir blieb nichts mehr von ird'scher Majestät. Versuch' es, laß' dein Herrscherwort erschallen, Ob dir ein Freund, ein Retter aufersteht! [vorher:] ich will dich auch besitzen.[1]

Petzet deutet an, Schillers Semele habe die T. Kadmus beeinflußt. Man könnte vielleicht u. a. bei Kadm. 1391: „Mit dem Himmel möcht' ich hadern Und die Erde rings zerstören, Daß um mich, die Gramgebeugte, Keine froh und glücklich wären" [um mich wohl = rings um mich herum] an Jupiters Schlußworte in Semele denken: Mercur: Feurigen .. Dank der Glücklichen — Zeus: Verderbe sie wieder! — Glücklich soll niemand sein! Sie stirbt! [s. auch Nat. Tochter 1332].

Dem Accent nach erinnert an Schillers reifere Lyrik Kadm. 29 f.: Orpheus, „Der die Fichten, die sich krümmen, Mächtig zwinget einzustimmen In sein eignes Liebesweh; Der die Tiere — Mächtig zwinget teilzunehmen An dem eignen Liederklang." Vgl. aber auch Schillers „Triumph der Liebe," wo ja ebenfalls Orpheus in melodischen Trochäen nnd mit klangvollem Refrain gefeiert wird [115 f.] und wo überhaupt, ebenso wie in der „Semele", die mythischen Gestalten nach Bürgers Vorgang in gar zu modernen Klingklangreimen besungen werden. Man beachte besonders, wie gern Platen hier, so recht romantisch und antiantik (um das Wort zu bilden), die Namen zur Erzielung voller Ausklänge in den Reim stellt, bes. in der Rede 140 f.: Danae, Charitinnen, Endymion; ferner z. B. 307 Zynthius, 323 Jupiter, 325 Dyonis [!], 445 Medusen. 539 und 626 Helle, 567 [effektvoll abschließend]: Du Verderber Athamas! 1001 Semele, 1011 Cytheräa, Kadmäa, 1013 Hygea, 1025 Selene, 1476 Olympus Nimbus, und mehrfach Hermione. Und den Namen Arethusia erfand Pl. wohl, weil er einen klangvollen Namen wünschte, der bequeme Reime und melodische Cadenzen lieferte, wie 812: Sohn der Arethusia! [Schiller, ebenso wie Bürger in der Venusfeier: Venus Amathusia!]. — An Schillers „Würde der Frauen" wird man gemahnt, wenn es Kadm. 1009 vom Manne heißt: daß er nimmer zärtlich lieben, Nie die Liebe fassen

---

1. Konradin 230: „Doch groß ist deine Liebe, wie dein Schmerz" gemahnt leise an Carlos 756: Unendlich, wie Ihre Liebe, ist Ihr Schmerz. —

kann". [Schiller, Göd. 10, 34: „Streng und stolz — Kennt des Mannes kalte Brust, Herzlich an ein Herz sich schmiegend, Nicht der Liebe Götterlust", dort auch das immer wiederholte „nimmer".] — Ueberhaupt muß man m. E. neben Müllners Einfluß auch die starke Einwirkung der Schillerschen Lyrik mit ihren vollen Trochäen-Akkorden [vgl. auch die Trochäen in der Jungfrau u. Br. v. Messina] auf die „T. Kadmus" hervorheben. — Vgl. etwa noch Beren. 14: „Lang hat — das Hindernis Den Liebenden die gold'ne Frucht verwehrt" (ähnl. Kadmus 133: „die süße Liebe —, Eine gold'ne Götterfrucht", und schon Corday 130: „Der Liebe goldne Früchte") mit „Hero und Leander": „Und die süße Frucht der Liebe hing am Abgrund"[1] oder „das weibliche Ideal": „Und mit der Blume zugleich brachst du die goldene Frucht." —

Noch einige Nachträge:

Zu dem Dolchmotiv M. Tod S. 47: In diesem Dolche spiegelt sich mir der Ernst des Lebens 2c. Nachher [S. 56] redet sie den Dolch an. S. 46: O mein Vater, Du siehst in der Ferne den Dolch nicht blinken, den [mein] Busen verhüllt. J. Paul 237: Diese Heldin ging . . nur . . mit ihrem Herzen und mit dem unsichtbaren Todesschwert zur Richtstätte. [239:] „Die Scheide des Dolches — wurde bei ihr gefunden." — Im Verhör [Archenholz 299]: Kennen Sie dieses Messer? — Ja! Es ist das nämliche mit dem ich den Anarchisten getötet habe. — Bei der Apostrophierung des Vaters in M. Tod [s. o.] schwebte Pl. vielleicht Charlottens Brief an den Vater vor, den Archenholz mitteilt und auch J. Paul 242 erwähnt. — Corday 127: Wenn Männer schmeicheln, haben Weiber Mut. 151: Es ist kein Mann in Frankreich mehr. Archenholz 301: Ich habe keinen

---

1. Ino ruft [V. 1012]: „Und ihr wollt mich nicht erretten, Eros, Hymen, Cytheräa, Deren Dienst ich mich bekannt", also auch dem Dienst der Venus; Schillers Hero, da sie sich in die Flut stürzen will: „Lebend hab' ich deinem Dienste Mich geweiht als Priesterin, — Venus große Königin!" In derselben Strophe sagt Hero: „Ich erkenn' euch, ernste Mächte!" Platens Ino ruft [da sie sich, gleich jener, in die Fluten hinabstürzen will]: „Ihr nur; dunk'le Todesmächte, könnt mein Glück mir wiedergeben." 29. Juni 16 citiert Platen eine Stelle aus „Hero und Leander". — Kadmus 7 f.: „fand ich auf meinem Wanderkreise Vieles Große — In dem schönen Griechenland." Schiller, Kassandra: Auf der frohen Fahrt begriffen Nach dem schönen Griechenland.

Schillerisch etwa noch Kadm. 941: „Dir, der Falschen, mag's geziemen, Daß Du Hymens Fackel nennst" [vgl. etwa im Siegesfest: „Wohl dem Glücklichen mag's ziemen."]

Es läßt sich nachweisen, daß Schiller es liebt, zwei synonyme Verba zusammenzuschirren [Jungfrau 3256: Mir soll der Mut nicht weichen und nicht wanken. D. Juan-Frgm.: Es ist mir geglückt und gelungen, 2c.]. So bei Platen, mit ähnlich vollem Klang, Hochz. 806: Sie lehren mich zu leiden und zu dulden.

Mann . . gefunden, den ich meiner würdig geglaubt hätte, denn Marat lebte noch; 288 [an ihren Vater]: O ihr . . Republikaner, muß euch ein Weib den Weg zu erhabenen Handlungen zeigen? — Bei Archenholz sind ihre beiden Briefe an Marat abgedruckt. M. Tod 47: So erhalte ich gestern eine Karte von einer jungen Dame aus der Normandie ꝛc. — Arch. 301: Sie wird gefragt, warum sie Duperret bewogen habe nach Caen zu gehen. Ch.: Weil er in Caen weit sicherer als in Paris sein würde. Vergl. Massillons Flucht. J. Paul S 238: „Sie fand [Düperret] zwar standhaft für das Rechte, aber verschlossen, und sie riet ihm bloß dringend, — sich nach Caen, wo er mehr Gutes wirken könne, zu begeben.“ Ich sage nicht, daß schon bei „Ch. C.“ Arch. (geschweige J. Paul) zugrunde lag, sondern will hier nur historische Fakta anführen (die Pl. auch anderswo finden konnte).

Zu Corday 35: „Vergieb mir Freund, der Rede stolzen Schwung“ vgl. Math. v. Valois II, 64: Bezähmt, o Herr, der Rede wilden Schwung!

Zu Corday (1812) V. 104: Du Silberblüte, die vom Lebensbaum Herniederträuft! [die Liebe]; vgl. das Gedicht Tgb. I, 402 (1816): „Aber sel'ge Träume [von Freundschaft und Liebe] Sind die weißen Blüten An dem Baum des Lebens.“ Ged. Tgb. I, 153: [Freundschaft] die goldne Blüte.

Berenice V. 100: „ein liebendes Geständnis“, etwas kühner Ausdruck für ein Liebesgeständnis; vgl. Sonett 11: Millionen liebende Gedanken. Aehnlich auch im Tgb. I, 874 [Ende 1817]: „Ich kann mich — in diesem Jahr rühmen, nie in liebende Thorheiten gefallen zu sein.“

Auf Lektüre der französischen Tragiker deutet vielleicht der unbestimmte Artikel in Sätzen wie Konr 10: O leere Bilder eines eiteln Traums! 48: O Wahnwitz einer fürchterlichen Täuschung!

Zu beachten sind die Binnenreime Alearda 163: Treuen Blicks die Rittersöhne, Scheuen Blicks die Ritterfrauen, und 169: Dorthin eile, wo der Tänze Frohe Kränze dich umfangen, Daß auf aller Gäste Wangen Das Verlangen wieder glänze.

Zur Iphig.: man könnte vielleicht in Platens Princip der Vereinfachung, das ihn z. B. veranlaßte die Vertrauten wegzulassen, u. a. einen Einfluß Alfieris erkennen.

Platen bewunderte z. B. Alfieris Saul (s. Tagebuch vom 27. März 28).

Noch eine Bemerkung: Wir finden oft geschmackvoll zusammengesetzte Worte, wie Beren 64: edelmännlich, Hochz 618: thränenschwer, 674: widerstandentwöhnt; neu gebildete Feminina, wie Hochz 35: du Verdrängerin der Nachtgedanken, Alearda (Schluß): Die Segnerin, Redlich Bd I, 507: Die alte Säerin, die Nacht. Vgl. noch Kadmus 601 Dämmerungsdüster: 865 ringsumbuscht, 1331 f. Wahnsinnswogen, Strudelschaum, 1437 dunkelschattig; ähnl Horatius 128 dunkelwidersprechend [Schiller: dunkelmächtig], Berenice 64 edelmännlich, 121 seuchenschwanger, Gedicht Tgb. I, 151 kummerumdüstert, Hochzeitgast 80 gästebunt, 118 Gedankenlust, 552 windbewegt 546 bergumschlossen; (im „Abschied von Rom“ sehr schön: rosenumhaucht) ꝛc.

II. Teil.

Zu den Werken und Tagebüchern.

Dieser zweite Teil beschäftigt sich vornehmlich mit dem Verhältnis der Tagebücher zu den Werken. Das reiche Material, das in Platens Tagebüchern aufgespeichert vor uns liegt, ist noch wenig ausgebeutet worden, erschien doch der 2. Teil erst 1900. — Daß wir eine neue Platen-Ausgabe brauchen, ist klar; möglich ist sie erst, wenn auch der epische Nachlaß sowie die Sammlung sämtlicher Platen-Briefe, die Schefflers regsamer Eifer uns in Aussicht gestellt hat, erschienen ist. Mich dünkt, in einer solchen Ausgabe müßten alle jene Tagebuchnotizen, die zur Aufhellung der stofflichen Unterlage, zur biographisch-chronologischen Erklärung und Bestimmung, einzelner Stellen in den Werken Dienste leisten können (und ihrer sind nicht wenige), unterm Text oder im Kommentar angeführt werden. Ich habe nach solchem Material Umschau gehalten und darf vielleicht hoffen, manches Brauchbare beigebracht zu haben. Dieser Teil meiner Untersuchnng möchte also geradezu als eine Vorarbeit zu einer solchen künftigen Ausgabe angesehen sein. Es war mir vor allem darum zu thun, einzelne Motive, Gedanken und Bilder in Platens Dichtungen, bes. den lyrischen, auf Erlebtes zurückzuführen, aufzudecken, welche Gelegenheiten einzelne Gedichte oder Gedichtstellen reifen ließen, welche Eindrücke für einzelne Züge bestimmend waren, reich belohnt, wenn es mir gelungen ist, zu zeigen, wie gewisse Wendungen und Motive, die der unkritische Leser lediglich als Kinder der luxurierenden dichterischen Einbildungskraft anzusprechen geneigt ist, doch in Erlebtem, Geschautem ihre Wurzel haben. Oder aber in Gelesenem! Und zwar nicht nur in poetischer Lektüre, die zur Nachahmung einlud, sondern auch in prosaischer (wissenschaftlichen Werken u. dgl.). Das unermeßliche Saatfeld der Platenschen Lektüre, das so reiche dichterische Ernte trug, müßte einmal zu solchem Zweck mit nie ermüdender Sorgfalt abgesucht werden, es wird manches ans Licht kommen, was für die litterarhistorische Erfassung und Beleuchtung der Werke ersprießlich sein kann. Auf Verschiedenes habe ich schon im folgenden hingewiesen. Wenn ich zu den poetischen Lokalschilderungen des Dichters und zu manchen anderen Gelegenheitsdichtungen (im Goetheschen Sinn) die Tagebuchstellen, die sich mit ihnen decken, nachwies[1], so mag es stellenweise den Anschein

1. Laubmann-Schefflers geogr.-topogr. Register, das den Tgb. beigeben ist, bin ich Dank schuldig.

haben, als sei damit nur Selbstverständliches dargelegt; aber es ist doch, ähnlich wie bei Hebbel[1], zuweilen reizvoll zu sehen, wie das, was in den Tgb. vorläufig niedergelegt ist, nachher zu poetischer Münze umgeschmolzen wird, wie so mancher dichterische Gedanke schon in den Tgb. in seinen Umrissen sichtbar wird —, und, was wichtiger ist, ich fand hier wertvolles Material zur Berichtigung der Datierung einzelner Gedichte. — Vielleicht darf ich auch hoffen, dem künftigen Biographen Platens einiges Brauchbare geliefert zu haben.

1. Kapitel.

Zu den venetianischen Dichtungen.

I. Die Sonette von 1824.

Sonett 18—31 sowie Sonett 14—16 des Anhangs sind nach Redlichs chronologischer Uebersicht Sept.-Oktober 24 entstanden. Wir wollen nun einige Winke geben, welches die bestimmenden Eindrücke waren, die den einzelnen Schilderungen zugrunde lagen, was ja auch für die Chronologie (s. den Nachtrag) nicht unwichtig ist.

Natur.

Sonett 18: „Wir landen an —, Der Dogen alte Säulengänge liegen Vor uns gigantisch mit der Seufzerbrücke —. Ich steig' ans Land, nicht ohne Furcht und Zagen. Da glänzt der Markusplatz im Licht der Sonne ꝛc." Auch dies „nicht ohne Furcht und Zagen" ist nicht blos poetische Fiktion; zum Verständnis hilft Tgb. v. 14. Sept. 24: „Ich ging über den Markusplatz, aber noch den Schwindel des Schiffs im Kopf."[2] — Vgl. ebd.: „Das erste Anlanden unseres Dampfboots war imposant genug. Die Aussicht auf die Seufzerbrücke und die schöne Brücke — auf den Palazzo Ducale, auf die beiden Säulen der Piazetta ꝛc."[3]

Sonett 19: Ersteigend erst des Marcusturms Terassen, Vermag ich vorwärts mit dem Blick zu dringen.—Ich grüße dort den Ocean—Und hier die Alpen, die im weiten Bogen Auf die Laguneninseln niederschauen." Tgb. v. 30. Sept. 24: Sodann stieg ich auf den Marcustum, betrachtete mir wieder die Stadt, den Platz, die Lagunen, die Inseln, das hohe Meer auf der einen und die Alpen auf der andern Seite." 19. Okt. Vor Tisch stieg ich noch auf den Marcusturm. [8. Nov.: Nach Tische . . . erstieg ich den Marcusturm, um Venedig und den Untergang der Sonne zu sehen.]

1. Freilich ungleich seltener als bei Hebbel!

2. Es besteht natürlich ein Unterschied zwischen jenem körperlichen Gefühl und dem seelischen Zagen beim Anblick des Grandiosen. Gleichwohl gab, wie mir däucht, z. T. jener Körperzustand dem Dichter den Gedanken ein, sich als einen mit beklommenem Herzen ans Land Steigenden zu schildern. Das prosaische physische Schwindelgefühl vergeistigt er idealisierend zum Gefühl schwindelnden Staunens vor der niederdrückenden Größe.

3. Zu dem Ausdruck Sonett 18: „Auf seiner kolossalischen Kolonne" vgl. Tgb. II, 673 (15. Sept.): „Die kolossalisch runden Säulen".

Son. 20: „Wie lieblich ist's, wenn sich der Tag verkühlet, Hinaus zu seh'n, wo Schiff und Gondel schweben, Wenn die Lagune, ruhig, spiegeleben, In sich verfließt, Venedig sanft umspület! Ins Inn're wieder dann gezogen fühlet Das Auge sich, wo nach den Wolken streben Palast und Kirche, wo ein lautes Leben Auf allen Stufen des Rialto wühlet. — [der] Erzähler auf der Riva rc." Den entscheidenden Eindruck empfing Pl. wohl am 14. Okt. 24, Tgb.: ich „kam auf eine herrliche Riva — der Insel Murano gegenüber —. Es giebt — keinen schöneren Anblick als den Spiegel der Lagune, wenn er vollkommen ruhig ist [vgl.: „wenn die Lagune, ruhig, spiegeleben"]. Von den hohen Brücken aus, die über den Ausfluß der Kanäle gebaut sind, genießt man einer doppelten Aussicht, nach dem Meer und in das Innere der Stadt. Die Gebirge zur Linken über dem Wasser erregen eine leise Sehnsucht, aber der mächtigere Trieb winkt wieder nach Venedig [vgl. „ins Innre wieder dann gezogen rc."]. Ich verfolgte die Riva in ihrer ganzen Länge."

Sonett 20 schließt: „Ein frohes Völkchen lieber Müßiggänger, Es schwärmt umher, es läßt durch nichts sich stören — auf dem Markusplatze will's den Sänger Und den Erzähler auf der Riva hören." Vgl. Tgb. v. 4. Okt. 24: „Dabei sind [die vornehmen Venetianer] fröhliche Müßiggänger." 11. Okt.: „wo — etwa eine Guitarrespielerin oder ein Improvisator zu hören ist. An solchem Volk ist der Markusplatz reich[1], sowie an — Verkäufern". 14. Sept.: „Diese Buden sind so besucht rc." Vgl. Sonett 31: „Mag's um die Buden am Rialtoflittern."

Den entscheidenden Eindruck für das berühmte Sonett 24 (Nun steht ein Dichter an den Prachtgeländern der Riesentreppe) empfing Platen vielleicht am 30. Sept. 24 (s. Tgb. II, 688 den letzten Absatz: „der schöne Marmor der Riesentreppe", die Zerstörung der Figuren; auch P. Veronese).

Sonett 29: „Die stern'ge Nacht beginnt gemach zu tauen Und auf den Markus alles einzuladen: Da sitzen unter herrlichen Arkaden, In dichten Reih'n, Venedig schönste Frauen." Vgl. Tgb. v. 14. Sept. 24: „Ich bin — immer auf dem Markus. [Das] Theater fängt erst um 11 Uhr an, und dasselbe gilt von den Gesellschaften. Die Damen sind besonders an Sonntagen in Menge da." Wie schön hat Platens Midasfinger das poetisch vergoldet! Im selben Gedicht: „Indessen weh'n auf ehr'nen Piedestalen Die Flaggen dreier Monarchie'n im Winde, Die von Venedigs alten Ruhme strahlen." Das wird biogr. erläutert durch die Tgb.-Notiz (ebd.): „Ich kam an einem Feiertage hier an und konnte daher sogleich die Flaggen der drei sonstigen Königreiche auf dem Markusplatze wehen sehen. Es sind Cypern, Kandia und Morea. Gegenwärtig sind sie mit den österreichischen Farben dekoriert." Also etwa am 7. Sept. empfing Platen diesen Eindruck.

Sonett 31: „Dann blick' ich oft, an Brücken angeschmiegt, In öde Wellen, die nur leise zittern, Wo über Mauern, welche halb ver-

1. Vgl. 27. Sept. (S. 683): Sänger, die den Tasso recitieren.

wittern, Ein wilder Lorbeerbusch die Zweige bieget." Den entscheidenden Eindruck für dieses schöne Bild empfing Platen vielleicht am 20. Okt. (S. 710 oben): „Dann verfolgte ich die Riva, bis wo sie in einer kleinen Landzunge endigt, die mit einem Lorbeergärtchen beflanzt ist. Die Aussicht auf die Lagune war — schön. — Doch fing das Wasser schon an, abzunehmen."

Kunst.

Im Sonett 23 stellt Pl. zusammen Tizian, Pordenone, Giorgione u. Paolo Veronese. Das wurzelt in einer Umschau im Palast Manfrin (Tgb. v. 16. Sept.); da heißt es: „Von Tizian zeichnen sich zwei Portraits aus. Giorgione ꝛc. (s. u.). Pordenone ist ein würdiger Rival Tizians" (im Sonett: Dir fast zur Seite zeigt sich P.). Das Son. rühmt den „treuen, vaterländischen Giorgione"; nähere Erklärung bietet das Tgb. (ebd.): „G. ist ganz Venetianer, und alle seine Gesichter nationell." Im Sonett: „Erst hab' ich weniger auf dich geachtet, O Tizian, du Mann voll Kraft und Leben. Jetzt siehst du mich vor deiner Größe beben, Seit ich Mariä Himmelfahrt betrachtet." Zurückzuführen auf Tgb. v. 19. Sept.: „wir fuhren nach der Akademie —. Hier tritt alles zurück vor dem großen Tizian (Son. 26: „Wie seid ihr groß, ihr hohen Tiziane"). — Sein „Johannes der Täufer" (s. u.), seine „Himmelfahrt Mariä" entfalten seine ganze Kraft. — Mein französ. Begleiter — sagte: „la force l'emporte sur tout etc." 25. Sept.: „Der S. Sebastian — ist noch kräftig genug".[1] Son. 27 gipfelt im begeisterten Lob von „Tizians Tobias mit dem Engel". Vgl. Tgb. v. 29. Sept.: In einer Kirche will Pl. „nichts anderes sehen, als Tizians „Tabias mit dem Engel", [der] den Stempel der Meisterschaft in sich trägt." 12. Okt.: „Meine Sehnsucht, den „Tobias" von T. wieder zu sehen, war groß." Tizians Johannes (s. o.) widmet Pl. ein eignes Sonett (28). Es heißt da: „Zur Wüste fliehend — Steht hier Johannes, um — die Seele zu verklären, Die hohe großgestimmte, gotteswarme. Voll von Begeisterung, von heil'gem Harme Ergänzt sein ew'ger ernster Blick von Zähren, Nach jenem, den Maria soll gebären, Scheint er zu deuten mit erhob'nem Arme." Diesen tiefen Eindruck empfing Platen wohl erst am 21. Okt., als er den Johannes wieder sah; Tgb.: „„Johannes in der Wüste" hat den größten Eindruck auf mich gemacht —. Es ist ein Bild, das — die Kniee beugt. Das Edle der Gestalt, das Erhabene der ganzen Stellung, der ausgestreckte Arm, der nach dem zu deuten scheint, der da kommen soll, die Schönheit und Gewalt der Züge — endlich der Blick, der ernste, göttliche Blick, von einer heiligen Thräne glänzend ꝛc." — Es heißt im Sonett 26: „Ja, wen es je nach San Giulian getrieben, Damit er dort des Heilands Schlaf betrachte, Der muß den göttlichen Campagna lieben." Tgb. v. 15. Sept. 24: „Ich führte [einige Bekannte] nach S. Giulian, einer

1. Tizians „Kraft" auch Tgb. II, 690, 705, 709, 721.

Kirche, die ich täglich besuche, [wegen] eines herrlichen Bildwerkes von G. Campagna. — Es ist ein schlafender Christus — Ich werde nicht satt es zu sehen etc.". 17. Sept.: „Heute morgens ging ich zuerst zu meinem Campagna nach S. Giulian." 24. Sept.: „Heute war ich — in S. Giulian" [am 27. und 30. ebenfalls]. — Sonett 14 [Anhang]: „Der Canalazzo trägt — Die lange Gondel mit dem fremden Gaste, Den vor Grimanis, Pesaros Palaste Die Kraft, — der Prunk entzücken. Doch mehr noch muß er sich den Meisterstücken Der frühern Kunst —, Euch, Pisani, Vendramin, Ca Doro, bücken." Tgb. 15. Sept. 24: „Der Grimanische Palast — verschließt eine Reihe von schönen Antiken. — Wir machten nun noch die große Tour auf dem Canal grande, die ich — immer wieder mit dem größten Vergnügen mache, da ich mich an dem Anblick der herrlichen Paläste — zu beiden Seiten — gar nicht sättigen kann. Unter den alten, noch ganz im byzant.-arab. Geschmack erbauten, sind — Pisani und Cà d'oro die ausgezeichnetsten. — Unter [den neueren] scheint mir der Pal. Vendramin bewunderungswürdig; — der Palazzo Pesaro ꝛc." Zu „Muß er sich euch — Pisani ꝛc. — bücken" vgl. noch 29. Sept. (II, 688): „Ich ließ mich zurück durch den Canal grande führen, um — dem herrlichen Pal. Pisani meine Ehrfurcht abermals zu bezeigen."[1] —

Sonett 26: Und o wie lernt sich ird'scher Schmerz besiegen Vor Paolos hl. Sebastiane!" Tgb. 20. Okt. 24: „S. Sebastian. Ich muß blind gewesen sein, als ich diese Kirche zum erstenmal besuchte, da ich mich keineswegs des außerordentlichen Eindrucks entsinne, den sie heute durch ihre P. Veroneses auf mich gemacht hat. Vielleicht war auch damals die Beleuchtung ungünstig" [Das bezieht sich wohl auf den 17. Sept., wo Platen im Tgb. nur ganz nüchtern vermerkt: „Die Kirche — ist fast ganz von P. Veronese ausgemalt. Das Beste davon scheint mir die Gruppe des Seb. selbst über dem Hochaltar zu sein"]. 20. Okt. weiter: „Der Christus offenbart sein ganzes Genie, noch mehr die beiden Seitengemälde — vorzüglich das zur Linken, wo der hl. Seb., in ritterlicher Kleidung, einigen anderen Märtyrern Mut zuspricht. Es hat unbeschreiblich viel Ausdruck. — Aber wenn man — sich nach dem Hochaltar wendet, um dort den Seb. zu sehen, an eine Säule gebunden, von anderen Heiligen umgeben, den Blick nach dem Himmel

1. Vgl. Tgb. v. 12. Okt.: Pl. fährt in der Gondel „am Palaste — Pesaro vorbei, [später:] durch den Canal grande, am Palaste Pisani vorüber, — abermals am Pisani vorbei. An der Ecke, die — im Tgb. steht (Versehen oder Druckfehler?) den — dieser Rio (di S. Luca) mit dem Canalazzo bildet, liegt der Palast Grimani." Ebd.: „Man sagt, daß er auf Pfähle von Brasilholz gebaut sei." Vgl. Sonett 19: „Da kam ein mutig Volk, Paläste sich — zu bauen auf Eichenpfählen mitten in die Wogen." Im Sonett heißt es weiter: „Die got'schen Bogen — Sind von Rosetten überblüht, gehalten durch Marmorschäfte." Tgb. v. 30. Sept.: „Die doppelten Säulengänge mit ihren Rosetten." 12. Okt.: „Eine herrliche guirlandenartige Marmorverzierung läuft um den unteren Teil [des Grimani]."

gerichtet, wo die Mutter Gottes — sitzt, dann fühlt man erst —, daß dieser Paolo das Wunder der Kunst war. Das Bild übte eine Art Magie auf mich aus, und ich mußte immer wieder darnach zurückkehren ꝛc." (vgl. auch II, 721: Paolo habe den S. „mit der höchsten Glorie der Poesie umgeben" [Son. 27: Um Gottes eigne Glorie zu schweben Vermag die Kunst allein). Beiläufig: Son. 23 spricht von „jenem Paul, dem weng'e Maler gleichen", Tgb. vom 23. Okt. 24 von „jenem berühmten Paolo" [Platen liebt überhaupt das Pronomen „jener"].

Sonett 27: „Paolos Alexander". Vgl. Tgb. 17. Sept. 24, Venedig: „wir — hielten vor dem Pal. Pisani, um dort ein berühmtes Bild von P. Veronese zu sehen. Es ist die „Familie des Darius[1] zu den Füßen Alexanders". Dieser Maler übte sonst keine Wirkung auf mein Gemüt aus — Hier fand ich das erste seiner Bilder, das mich wirklich innerlich ansprach." Bes. aber vgl. Tgb. vom 25. Sept. 24: Der Palast Pisani, enthält nur ein einziges Gemälde, — aber welch ein Bild! Ich habe schon davon gesprochen; aber es hat mir heute noch unendlich mehr gefallen als damals. Ich glaube, daß diese Familie des Darius zu den schönsten Gemälden gehört, die die menschliche Kunst hervorbrachte." S. auch Tgb. vom 19. Okt. 24: „habe heute den Al. von Paolo in einer Beleuchtung gesehen, wie ihn schöner zu sehen unmöglich ist. Der Genuß war unbeschreiblich." Auch 24. Okt. [S. 714] über Paolos Alexander. 2. Nov. sieht er „den Paolo V. in einer ebenso schönen Beleuchtung als das letzte Mal".

Die meisterliche Architektonik der Sonette, von der Erich Schmidt in seinen Charakteristiken spricht [II, 282], erwuchs unter dem Eindruck jener gewaltigen Architektonik der venetianischen Paläste, ihr weicher Schmelz unter dem Einfluß der venet. Malerei. In Italien reifte Platen zum Plastiker, und Puchta behielt Recht, als er dem scheidenden Italienpilger scherzend zurief, „wenn er (Platen) einmal die Werke des Palladio gesehen hätte, würde das gotische Element aus seiner Poesie verschwinden", Tgb. II, 642; sagen wir lieber: wenn er die Bild- und Bauwerke Italiens gesehen.

II. Die späteren venetianischen Dichtungen (1832 f.).

Im Tgb. vom 15. August 32: „am 12. in Chioggia gewesen". Pl. sah dort „Gruppen, — die sich um die Erzähler oder vielmehr Sänger auf dem großen Platze gebildet hatten. . . Der eine Rhapsode sang etwas aus dem Ariost ab; — der andere, dem ich vorzüglich zuhorchte, war sehr bejahrt und hielt einen religiösen Vortrag in Oktaven über den jüngsten Tag, was er dann alles in venet. Prosa verdolmetschte und kommentierte. Gern hätte ich noch mehr gehört." Das gab gewiß die Anregung für die Stelle in der „Liga" R. II 418: „Ich hörte einen blinden Sänger in Chioggia, der sang, Venedig sei eine ewige Stadt, der Himmel hätte sich im Meer gespiegelt und sein Widerschein wäre Venedig" (möglich sogar, daß jener Sänger Derartiges auch mit eingeflochten hatte).

1. Im Tgb. (II, 675) Druckfehler: Familie Dorias.

Zum Epigr. „Inschrift für die Murazzi“ [Aug. 32]: „Gegen das das Meer aufdämmend die mächtige Mauer, verbeut hier Unheilbringender Flut weiterzugeh'n der Senat“ wurde Pl. gewiß durch den Anblick der Murazzi angeregt; Tgb. 15. Aug. 32: „An den Murazzi vorüber gelangten wir nach Chioggia“.

Zum „Fischermädchen in Burano“ vgl. Tgb. vom 24. Mai 33: Gestern gingen wir schon des Morgens von hier [Venedig] weg, fuhren — nach Mazzorbo, Torcello und Burano —. B. ist ärmlich, aber durch ein reges Fischerleben ausgezeichnet. In der Sakristei des Doms ein schönes Bild von S. Croce. In der Kirche selbst ein Gemälde, das eine anmutige Legende darstellt. Reliquien des hl. Albans, in Burano aufbewahrt, waren ins Meer gefallen. Vergebens bemühte man sich, die Kiste wieder herauszuziehen, die mit jedem Augenblick schwerer zu werden drohte. Endlich spannen sich einige Kinder an das Seil und siehe da, sie ziehen die Kiste mit Leichtigkeit ans Land.“ Im Gedicht: „Oftmals lauschen wir dann dem Erzähler, und wie er verkündigt Worte der Heiligen uns und die Thaten des frommen Albanus, Welcher gemalt hier steht in der Kirche, des Orts Wohlthäter. Doch als seine Gebeine hieher einst brachten die Schiffer, Konnten sie nicht ans Ufer den Sarg zieh'n, weil er so schwer schien; Lange bemühten die — Männer umsonst sich, Triefend vor Schweiß, und zuletzt ließ jeglicher ab — Siehe da kommen heran unmündige lockige Kinder, Spannten als wär's zum Scherz, an das Seil sich, zogen den Sarg dann Leicht an den Strand, ganz ohne Beschwerde, mit freundlichem Lächeln.“ Zu der Stelle: „Oft auch rudert hinüber ins nahe Torcello der Freund mich: Ehmals war's, so erzählt er, von wimmelnden Menschen bevölkert, Wo sich in Einsamkeit jetzt salzige Wasserkanäle Hinzieh'n — Aber er zeigt mir den Dom und des Attila steinernen Sessel Auf dem verödeten Platz mit dem alten zertrümmerten Rathaus“ vgl. im Tgb. ebd.: „Noch ländlicher und entvölkerter ist Torcello —. Der Dom — die Kirche S. Fosca — Auf dem Platze, wo diese beiden Kirchen stehen, befindet sich ein steinerner Bischofsstuhl, der vom Volk der Stuhl des Attila genannt wird. Vier Kirchen, wovon eine bereits in Trümmern liegt, deuten auf die ehemals große Bevölkerung der Insel — ein eigentümliches Ganzes von rührender Einsamkeit.“ Es ist beachtenswert, daß Platen's Fischermädchen die eingeflochtenen Sagen [Albanus; Raub der Bräute] nicht aus eigner Kenntnis berichtet, sondern mitteilt, ein sagenkundiger Greis habe ihr das erzählt. So wird die Illusion erhöht und das Bild dramatisch belebt.

Vom Mai 33 stammt „der alte Gondolier“, wo der alte Mann, der die Republik noch in ihrem Glanze gesehen, dem Fremdling [d. i. der Dichter selbst] von jenen Tagen erzählt. Diese Gestalt hat m. E., von dem Standesunterschied abgesehen, gewisse Züge von Abbate Bettio, von dem es im Tgb. 15. Aug. 32 heißt: Er „ist ein in vaterländischen Dingen sehr unterrichteter Mann und hat noch die Zeiten der Republik gesehen, von denen er gern und mit Ausführlichkeit erzählt“ [vgl. „Und gerne steht dem Fremdling, Der müßig wandelt,

Rede Auf seiner Fragen jede Der alte Gondolier"]. Und Platens Gondolier spricht ja mehr wie ein Gebildeter als wie ein armer Schiffer. Wie anders würde ein Béranger ihn reden lassen! Nebenher dachte Platen vielleicht auch an Torcti, den Schöpfer des Emo-Denkmals [der ja auch in Pl.'s Anm. zum Gondolier erwähnt wird], von dem es im Tgb. schon am 18. Okt. 24 heißt: „Der alte Mann lebt noch in Venedig in großer Armut." Im Gedicht: „Doch leb' ich und betrachte die teure Stadt noch immer, Erquicke. — die Glieder schwach und alt. — Auch läßt er [der Herr] gern mir reichen den kleinen Unterhalt."

Eine bisher noch nicht erwähnte höchst wichtige Quelle für Pl.'s spätere venetianische Dichtungen, bes. die Epigramme vom August 32, entdeckte ich in dem fünfbändigen Werke **Origine delle Feste Veneziane** di R. Giustina **Michiel,** Venedig 1817[1], das Pl. [Tgb. II, 937] im Aug. 32 in Venedig auf der Markusbibl. las [vielleicht auf Abbate Bettios Empfehlung?].

Das Epigr. „**Himmelfahrtsfest**" R. I, 312 (Aug. 32) wurzelt in dem Cap. Festa del Giorno dell' Ascensione [Himmelfahrtsfest] Michiel I, 168 ff. Pl.: „Festlich erscheint der Senat in dem prächtigen Bucentauro. .. Goldschwer wogte dahin." Vgl. Michiel I, 191: Senat. 193—195: Beschreibung des Bucentauro in seiner goldenen Pracht. 193: fiochi d'oro, 195 eleganza, rosa più cospicua [vgl.: prächtig] dalla somma profusione dell' oro [zu „goldschwer" vgl. auch 199: grosse barche dorate]. Pl.: eilst du heran, Patriarch. M. 195 und 199: Patriarch. Pl.: „Barken zu tausend umher, voll von Musik und bekränzt." Vgl. M. 201: infinita quantità di barchette [im Epigr. „Ehedem": „von Gondeln belebt, von unzähligen"] — concerti musicali, 202: festone di fiori — corone."[2] Pl.: „ihn rudern die Arsenalotten", M. 197 f. remiganti [erano] — gli unici Arsenalotti, die dann charakterisiert werden (vgl M. II, 93 f). Pl. bez. des Patriarchen: „Gießest ins Meer Weihwasser — Dann in die bräutliche Flut schleudert der Doge den Ring." Vgl. Michiel S. 187: il Vescovo benediceva l'anello nuziale [bräutlich], — versava un gran vaso di aqua santa etc.. 189: quel versare l'aqua santa [ähnl. I, 68]; 193 f.: il Principe gettava l'anello in mare, 187: l'anello nuziale. Beiläufig: Pl.: „Sehe vom Volk ringsum Meer und Lagune bedeckt". M. S. 197: primi abitatori di queste lagune, che spontanea accorreva colle sue — barche etc. (Zu M. I, 191: il Doge si presentava in tutta la pompa, — capo della più ricca — tra le Repubbliche, vgl. Pl.'s Epigr. „Ehedem": des Reichtums Pomp neben des Handels Erwerb." Dies Wort pompa [Pl. nennt I, 313 den Dogen „König im festlichen „Pomp"] kehrt bei M. immer wieder.)

Das Epigr. **Vettore Pisani** [Aug. 32] fußt auf Michiel IV, 81—99.

1. Ueber die verschiedenen Ausgaben und über die Gründe der gelegentlichen französischen Citierung s. d. Nachtrag.

2. Ein Nachklang derartiger Schilderungen etwa „Liga" II, 435: „Da fuhr Der Doge Barbarigo festlich Euch Im Bucentaur entgegen; tausend Nachen Umschwärmten ihn, und jeder war bekränzt.

Ueberall wörtliche Anklänge. M. erzählt, IV, 93 f., wie Pisani nach seiner Niederlage und Einkerkerung, aufs neue zum Flottenführer gemacht wurde. Bei Pl.: „Als vom Kerker heraus, den ihm die Verleumder bereitet, Victor trat, aufs neu' Führer der Flotte zu sein, Drängte das Volk sich um ihn, und sie riefen: Es lebe Pisani!" M. S. 81: Gl' invidiosi — lo colmano di calunnie, 95: per vederlo uscire di prigione. . la plebe era già affollata alle porte della prigione. Ne uscì [trat heraus] Vittore [auch bei Pl. nur der Vorname!]. — le acclamazioni: Viva Vettor Pisani. — (95:) Viva Vittor Pisani! Pl.: Aber er wandte sich streng gegen den Pöbel und sprach. M. 99: egli si volse sdegnoso alla moltitudine. Pl.: und sprach: „Bürgern geziemt es zu rufen: Es lebe der heil. Markus! Wann doch duldete je knechtische Rufe der Staat?" M.: dichiarò di non voler — sentire altre acclamazioni che quella di ogni vero cittadino [„Bürgern"]: Viva San Marco! Quest' era forse la prima — volta che il popolo Veneto l'avesse dimenticata [diesen Gedanken, etwas umgebogen, legt Pl. dem Pisani selbst in den Mund]. — Pl. hat das Ganze straff zusammengezogen; er läßt den Vorgang sich abspielen gleich nachdem P. den Kerker verlassen, während er sich in Wahrheit erst etwas später ereignete: schon beim Verlassen des Kerkers mit „Hoch Pisani" begrüßt, hörte P. erst die Messe, stellte sich dann dem Kollegium vor, nahm dort die Grüße des Dogen 2c. entgegen, und erst beim Heraustreten aus dem Kollegium [nicht aus dem Kerker] wies er jenen erneuten Zuruf zurück.

Auch die Erzählung vom **Raub der venetischen Bräute**, die sich im „Fischermädchen in Burano" [Dez. 1833] findet, stammt sicher aus Michiel; s. M. I, 133: Festadei Matrimonii o delle Marie. M. erzählt zunächst des genaueren, wie ehemals die meisten venet. Hochzeiten am 2. Febr. in Olivolo gefeiert wurden, und kommt erst dann auf jenes Abenteuer zu sprechen. Man vergl. nun die einzelnen Stellen. Platen: „Der Raub der venetischen Bräute, die nach Olivolo gingen zum fröhlichen Fest der Vermählung." M. I, 131[1]: l'église etait celle de S. Pierre de Castello qu'on appellait alors Olivolo — Les fiancées attendaient à l'eglise leurs futurs époux — le joyeux cortège [vgl. „fröhlich"] qui les avait suivis etc. Erst dann erzählt sie jenes Ereignis. — Platen: „Jede der Jungfrau'n trug in dem zierlichen Körbchen den Mahlschatz." M. I, 134: Chaque fiancée s'y rendait portant sa modique dot dans une petite caisse appelée Arcella. Pl.: „Wie es die Sitte gebot." M.: car dans ces — temps de . . modération ce n'était point avec de l'or que l'on se procurait un époux. Pl.: „Ach aber im Schilfe verborgen Lauert ein Trupp Seeräuber." M. 138: Mais un événement — donna un nouveau caractère à cette Fête. Les pirates Triestins, toujours avides de rapines, — tramèrent la plus noire des trahisons — ils se cachent dans leurs barques — et se placent en embuscade derrière l' île d' Olivolo. Pl.: „verwegene Thäter der Unthat, Stürzen sie plötzlich hervor und

1. In der französischen Uebersetzung.

ergreifen die bebenden Mädchen, Schleppen ins Fahrzeug alle, mit hurtigen Rudern entweichend." M.; Le matin — ils traversent le canal avec la rapidité de l' éclair [vgl. „plötzlich"], sautent à la terre —, pénètrent à la fois dans le sanctuaire par toutes les issues du temple, arrachent de l' autel les jeunes vierges, se saisissent de leurs personnes et de leurs arcelles, courent à leurs barques, s'y jettent avec leur proie et s'enfuyent à toutes voiles. Pl.; „Doch vom Geschrei wiederhallt schon rings das entsetzte Venedig; Schon ein bewaffneter Haufe von Jünglingen stürmt in die Schiffe, Ihnen der Doge voran." M. 140: Le Doge — s'élance le premier — et suivi des futurs époux et de tous les assistans, il parcourt tous les quartiers de la ville, excite tous les citoyens —, enflamme tous les coeurs, — une infinité de barques — se remplissent de fiers combattants. Le Doge lui-même se met à leur tête. Pl.: „Bald holen sie ein die Verruchten. Bald nach männlichem Kampfe zurück im verdienten Triumphzug Führen sie heim in die jubelnde Stadt die geretteten Jungfrau'n." M. 140: Défenseurs d'une si juste cause [vgl. „im verdienten Triumph"] — ils réjoignent les ravisseurs [„holen sie ein"] vers Caorle; — — ils les attaquent avec fureur, les combattent —, il n'en échappe pas un seul; — les Vénitiens se remettent à la voile. On ramène en triomphe [vgl. „im Triumphzug"] les vierges consolées, aucun des fiancés n'a perdu sa fiancée; toutes reviennent intactes — [Pl. „Die geretteten Jungfrau'n"]. La joie enivre tous les coeurs; tout le monde est heureux, — chants d'allégresse [Pl.: „die jubelnde Stadt"] des hommes qui viennent de défendre si vaillament leur honneur [nach männlichem Kampfe]. — Pl. schreibt in seiner Anm. zu dem Idyll: „es wurde bis zum Untergang der Republik jährlich das Fest gefeiert, das jenen Vorfall verherrlichen sollte." Wohl nach M. S. 142; La nation — décréta que cet exploit à jamais mémorable, serait célébré tous les ans à la même époque." Pl. ebd.: „Man nannte es la festa delle Marie". Gewiß nach M. 144: Per ciò poi che riguarda la Festa, si comminciò dal sostituire al nome di Festa dei Matrimonj quello di Festa delle Marie [dieser Name auch in der Ueberschrift des ganzen Cap. M. S. 133]. —

Das Epigr. die Tauben von S. Marco (Aug. 32) beruht wohl auf Michiel II, 8 ff.: Sie schildert [S. 15], wie die Venetianer die Tauben, die sich auf die Dächer von S. Markus geflüchtet hatten, beschützten. Auf Befehl der Regierung streut man jeden Morgen um 9 Uhr una quantità di grano per la piazza maggiore e per l'altra dinanzi al palazzo Ducale; [bei Platen: Picken vom Platz ihr Futter wie sonst um die Stunde des Mittags, Wandeln — zwischen den Säulen umher." Dann: „Zwar es ernährt sie der Staat nicht mehr, doch milde Beschützer Nähren sie jetzt, und es dünkt ihnen Venedig wie sonst." Michiel ebd. [französ. Uebers.]: Mais en 1796 ces paisibles habitants des toits de S. Marc se virent exposés à leur perte —. Les lois cessèrent de protéger ces pensionnaires de l'état; mais ils [trou-

vèrent] parmi les citoyens des coeurs sensibles et bienfaisants qui s'empressèrent de leur distribuer tous les jours leur nourriture—. C'est bien touchant de [les] voir chaque jour — s'abbattre en groupe sur la place, distinguer et suivre la main amie qui leur offre la pâture ordinaire —. On les voit — béqueter avec sécurité le grain [Pl.: „picken ihr Futter"] —, partager avec les petits enfants, dont ils ne redoutent point [non temono; Pl.: „furchtlos"] les espiègleries, le pain ou le gâteau —, se promener avec assurance parmi nous [Pl.: „wandeln furchtlos umher"] — et céder le passage — par respect et non par crainte [s. o.].[1]

In den Juli [vor den 18.] 1832 fällt die Loredano-Lektüre; im August las Platen das Buch der Michiel (vielleicht schon Ende Juli). Loredanos Historie de' Re Lusignani regten ihn bekanntlich zu einer Art von dramatischer Trilogie aus der Geschichte Cyperns an. Als einen Teil „wohl als den letzten", sieht Petzet „Catharina Cornaro" an, zugleich als einen Vorläufer der „Liga". Wie kommt es nun, daß Platen speziell diese Pläne aufgab und statt dessen die allerdings stofflich verwandte Liga von Cambray wählte und wirklich zu Ende bearbeitete? — Zwischen jenen Plänen und der Liga liegt die Michiel-Lektüre. — Man kann, däucht mir, wohl annehmen, daß das große, dramatisch lebendige Schlußkapitel des 4. Bd. der Michiel, Per il trionfo sulla **Lega di Cambray,** stark mit dazu beigetragen hat, daß Platen diesen Stoff wählte. Vielleicht war diese Lektüre geradezu entscheidend dafür! Nachher mag er ja auch ältere Geschichtsquellen zur Liga nachgeschlagen haben (s. den Nachtrag).

Am Ende des 1. Aktes [die „Liga" hat prächtige Aktschlüsse] läßt Platen den Contarini etwas unvermittelt in kurzen Zügen den Sieg Venedigs über die Genuesen in Chioggia erzählen. Hierzu regte ihn wahrscheinlich das in demselben 5. Bd. der Michiel befindliche Kapitel **Pel ricuperamento di Chioggia** an, wo jener Seekrieg ausführlich geschildert wird. In der Liga: „Da fuhr hinaus der achtzigjährige Greis. M. V, 107: il Doge Andr. Contarini — s'imbarcò il primo, benchè fosse più che settuagenario. Platen: „Zum Beistand kam — Karl Zeno her"; 102: fu necessità chiamare anche il Zen ajuto della patria; — mit wehenden Siegesflaggen; 113: la flotta di Carlo Zen giunse in porto, recando seco buon numero di navigli carichi di prigionieri o di ricche spoglie nemiche; „und ließ um Gnade fleh'n die Trotzigen!" Michiel schildert S. 115 f., wie die Besiegten dem Zeno reiches Gold für ihre Freilassung boten. Zeno lehnt ab, macht aber dem Dogen Mitteilung davon. Die Genuesen, von Hunger gepeinigt, schicken Gesandte an den Dogen, per tentare colle preghiere e le lagrime di ottenere la vita. Der Doge schenkt ihnen

1. Das Gedicht auf die Tauben zeigt Verwandtschaft mit dem gleichfalls in Distichen geschriebenen, einen Monat älteren Ged. „Schwalbenräuber" [17. Juli 32].

das Leben, nicht die Freiheit [„ließ um Gnade fleh'n" ist also vielleicht so gemeint: er wies sie ab und nötigte sie, den Dogen um ihr Leben anzuflehen]. Karl Zeno hält seinen Einzug.

Auf dem Chioggia-Cap. der Michiel beruhen m. E. auch die Worte [„Liga", ebd.]: „Als deine mächtige Flotte, Genua, Die Lagunen drohend uns umzingelte Und ein Gebiß zu schmieden trachtete Den Markuspferden." Diese Wendung ist nicht vom Dichter erfunden, sondern Nachbildung eines historisch beglaubigten Ausspruchs, vgl. Michiel IV, 103: Der genuesische Führer empfängt einen Brief vom Dogen, in welchem dieser um freies Geleit für die ven. Unterhändler bittet behufs Friedensverhandlungen. [Ich citiere absichtlich nach der franzöf. Uebersetzung:] Carrara, enorgueilli de ces succès, répondit avec insolence, qu'il n'écouterait les Ambassadeurs —, qu'après être venu mettre la bride aux quatre Chevaux de bronze qui sont sur le portail — de S. Marc. Die Stelle ist im Text durch den Druck besonders kenntlich gemacht.

Beiläufig: Liga, II, 429: Betrachtet — jenes Bild dort überm Fenster Heinrich Dandolo, Der eine Krone selbst verschmähte, krönt Den byz. Kaiser Balduin". (In Pl.'s Anm. dazu: „Diese Bilder existieren noch, es sind jedoch nicht mehr dieselben von 1509, wiewohl sie denselben Gegenstand behandeln 2c. Die älteren, die von den größten venet. Meistern herrührten, [verbrannten]). Anregend wirkte vielleicht Michiel II, 173 ff., wo diese Bilder in größter Ausführlichkeit beschrieben, ihre berühmten Schöpfer genannt werden und ihrer Zerstörung und Erneuerung Erwähnung geschieht. Das 8. Bild (als letztes und am Schluß eines Kapitels geschildert) behandelt den Gegenstand. Il giovane Baldovino — è creato Imperatore. La cermonia della sua incoronazione; — sul trono siede — quel modello del ver Repubblicano, quell' Enrico Dandolo . ., il quale sta in atto di riporre sul capo del nuovo monarca una corona, che il comun voto avrebbe . . riposta sul suo. Ma egli è più contento di disporre delle corone che di conseguirle. Baldovino . . gli sta ginocchioni dinanzi [est à genoux devant lui]. Tutti gli spettatori sono giubilanti etc. Es folgt ein Lob der venet. Malerei und Kunstliebe (wie bei Pl. a. a. O. die zur Staatskunst gewordene venet. Malerei besprochen wird.)

Im Epigr. Ehedem: „[ich] Sehe von Gondeln belebt, von unzähligen, diese Kanäle — und des Reichtums Pomp —, diese Paläste, — Deren Balkone sich einst füllten mit herrlichen Frau'n, Wären sie wieder beseelt von Guitarren — Oder von Siegsbotschft 2c." Gewiß unter dem Eindruck jener Schilderungen venetianischer Feste geschrieben. Vielleicht schwebte dem Dichter u. a. die Beschreibung des Jubels nach dem Chioggia-Siege vor, wo M. beschreibt, wie Fenster und Dächer sich mit Zuschauern füllen und die Frauen das Fest verschönern. IV, 121: le barche ed i battelli coprivano la laguna, — — tutto

le fenestre delle case erano piene di gente; ne formicolava sino su i tetti. Der Bucentauro in tutta pompa, ed ornato di nuovi trofei. S. 128: Il bel sesso [le beau sexe] — intervenne a questi; e così il commun giubilo prese un aspetto di maggior gentilezza etc.[1]

Das Gedicht „Vision des hl. Markus" ist vielleicht u. a. angeregt durch M. I, 95 f.: Lo Spirito Santo, dicevasi, avea annunziato a S. Marco per bocca di un angelo che un dì le sue ossa riposerebbero in queste lagune [Pl. „Einst — beschiffte der hl. Markus diese Lagunen — da erschien ihm der Gesandte des Herrn: Heil dir — begann . . die Stimme des Engels, Hier, wo du ruhst, wird einst prächtig ein Tempel ersteh'n, Deiner gesammelten Asche zum Schutz, und die schönste der Städte Wird sich an ihn anreih'n, stolz u. von Marmor erbaut ꝛc. Ihr sei Losungswort dein Name dereinst, es geziemt dir, Jener umfluteten Stadt Gonfaloniere zu sein." M. ebd. S. 103: Da quel momento S. Marco fu acclamato il Protettore della città — 105: pensarono d'innalzare un tempio al nuovo Protettore, in cui riporre il suo venerabile Corpo. — L'edifizio fu — terminato. Es stürzte aber ein, daher beschloß man einen neuen Tempel zu bauen, vornehmer und reicher als jener. Er sollte der schönste der Welt werden. [S. 107: i marmi più rari — magnificenza — superbe colonne —; bei Pl. „prächtig — stolz und von Marmor erbaut"].

Ich sagte, Pl. sei u. a. durch diese Stelle angeregt worden, denn auf ihr allein kann das Gedicht nicht beruhen, da die ersten Verse [er beschiffte die Lagunen, band sein Schiff an den Pfahl ꝛc.] in ihr keine Grundlage haben. Erinnern wir uns nun, daß Pl. in einem zu derselben Zeit [Aug. 32] entstandenen Epigr. dem Dogen Andreas Dandolo zuruft: „Heil dir. — der frühesten Zeit Jahrbücher verdankt dir Jener gewaltige Staat, welchen mit Ruhm du beherrschst" — Ich erwähne übrigens hierzu Michiel V, 2 [am Anfang eines

1. Vgl. M. II, 25 [Festa di S. Stefano]: Frattanto la piazza empivasi de' più — eleganti cittadini. Le nostre Belle vi andavano — a far' pompa non meno dell avvenenza che delle — ricchezze; [giorno] della loro maggior gala — passeggiavano esse la gran piazza. Vgl. etwa noch Mutinelli (s. u.) S. 185: Sedeva il doge di consueto a spettatore in un palco innalzato [erhöhten Brettergerüst] —, il quale — partendo dai fianchi di esso lungo tutta la piazza altri palchi adorni di maravigliosa dipinture, di ricchi padiglioni [Pavillons], — Sopra questi palchi stava la curiosa moltitudine, e separatamente da essa le dame. Nè questa impallidivano punto all' ustarsi feroce dei cavalieri e allo scontrarsi delle lor punte, che anzi nell' altissimo frastuono prodotto si facevano ad animare colla voce e col gesto i loro campioni —.

Kapitels]: Andr. Dandolo . . egli avea con somma saggezza governat [die Venetianer] — — riputato e celeberrimo [„welchen mit Ruhm du beherrscht"] anche presso gli estranei, — il primo e forse il migliore Storico della sua Nazione —. Sehr wahrscheinlich, daß Pl. Dandolos Annalen eingesehen hat, denn er kannte Muratoris berühmte Sammlung der Rerum Italicarum scriptores, in deren 12. Bande Dandolos Werk enthalten ist[1]; XII, 14: Andreae Danduli Chronicon. Es heißt dort gleich zu Anfang [und den Anfang eines Werkes liest man gewöhnlich genauer], c. I, pars I: Marcus — jussu Petri Aquilegiam venit, — innumeros . . ad Christi Fidem convertit [wir sehen hier, zu welchem Zweck S. Markus die Gegend aufgesucht hatte]. Pars II: Cum . . hos cerneret in Fide roboratos et jussu Petri Romam redire disposuisset, naviculam suam [Pl. „sein Schiffchen"] directe navigans in Paludes [Pl.: „beschiffte der hl. M. diese Lagunen"], ubi nunc Rivaltina Civitas constructa dignoscitur, tamdem pervenit . ., urgente vento naviculam ad Tumbam ligavit, [Pl.: „Sieh', und es band sein Schiffchen an einen verlassenen Pfahl er:" auch im lat. Text die Diminutivform] apparuitque ei in extasi posito angelus dei [„da erschien ihm der Gesandte des Herrn"] dicens: Pax tibi, Marce [vgl.: Heil dir, o Markus!] Hic requiescet corpus tuum [Hier, wo du ruhst, wird einst — ein Tempel ersteh'n, Deiner gesammelten Asche zum Schutz]. Cui cum se passurum . . naufragium haesitaret, subintulit Angelus: Ne timeas Evangelista Dei, quia adhuc tibi grandis via restat —. devoti . . Populi — hic mirificam Urbem fabricabunt [„und die schönste der Städte wird sich an ihr anreih'n"] et corpus tuum denique habere merebuntur: quod summa veneratione colent: tuisque meritis et precibus plurima beneficia consecuturi sunt. Tunc beatus Marcus expergefactus [vgl. „zu dem Schläfer" und „von der Nacht übereilt"] gratias Deo egit. Die starken Anklänge sprechen m. E. dafür, daß dieser Bericht Pl. als Quelle diente.[2]

18. Aug. 33 Platen an die Mutter: „Hier ist den ganzen August hindurch ein Fest auf der Rhede von Santa Marta, einem ziemlich

---

1. Er studierte sie eben damals, 1832, wohl auch in Venedig, Nachl. II, 235, 238 (auch schon 1831; Tgb. II, 929).

2. Natürlich berichten auch Spätere die Sage, z. B. Gallicciolli, delle Memorie Venete, Ven. 1795. Da dies Buch von Mutinelli an zahllosen Stellen, bes. in den Noten, citiert wird, mag Pl. es vielleicht eingesehen haben. Gallicciolli Bd. 1 p. 332 [am Anfang des 2. Buchs]: Scrivono parecchi de' nostri antichi Annalisti, che viaggiando S. Marco per portarsi in Aquileja, colto da burrasca, i marinai legarono la navicella ad alcun pali che erano piantati, — ove g gidì si ritrova l'Orto grande dei PP. della Vigna; aggiungono che ivi ilo S. Evangelista sia stato da un Angelo informato, che in quel luogo sarebbe egli un di stato protettore d'una futura Nazione; e però che de' fedeli per memoria di quest' avvenimento colà gli sia stata eretta una Capella — che l'essere stato S. Marco l'Apostolo d'Aquileja —, abbia — animato alcuni ad acquistarne il Corpo, — tutta eziandio la Nazione ad eleggerlo primario protettore.

entlegenen Teile der Stadt. Wiewohl das Fest, gegen frühere Zeiten, außerordentlich abgenommen hat, so sieht man doch — 300 Gondeln &c. &c." Bei diesem Rückblick auf frühere Zeiten denkt Platen wohl an die Michiel, die der festa di Santa Marta ein eigenes Kapitel widmet [II, 295], dem Fest, das sopro l'estremo lembo della città gefeiert wird und die gerade hier wehmütig davon spricht, daß die gegenwärtige Feier nur noch ein Schatten der einstigen sei: Ma il tempo che transvola —, cangia, distrugge, e null' altro — ci lascia, che rimembranze. Richiamiamo dunque a noi stessi — questa scena —, come se ci fosse dinanzi algli occhi, benchè altro di essa al presente non ci rimanga che languide traccie [in der Uebersetzung: des traces — de ce qu'il était, il y a nombre d'anneés].

Beiläufig: Zum Epigr. Urbanitas [Aug. 32]: „Wißt, Urbanitas heißt die Beseligerin der Gemüter, Die sich hier im Gefolg ewiger Grazien zeigt &c."[1] vgl. die wenig ältere Tgb.-Notiz vom 14. Jan. 32: Er vereinigte die sicil. Lebhaftigkeit mit venetianischer Urbanität"; auch die Michiel erzählt III, 439 „un tratto di squisita urbanità Veneziana". Das Epigr. spricht von dem magischen Netz, das „jene Gefällige" spinnt [und rühmt auch die süße Sprache Venedigs]. Derartiges öfter bei der Michiel, z. B. I, 63: la dolcezza de' suoi ben temperati abitanti, und bei Gallicciolli.

Im Gondolier [Mai 33]: „als Bonoparte der Republik Standarte Ließ werfen in den Staub &c. &c." Einige Farben entnahm Pl. vielleicht aus der ergreifenden Schilderung einer ähnlichen Scene Michiel I, 111 f.: Die Herunterhissung der Markusfahne in Perasto [Dalmatien] 1796. Michiel S. 113: estremi onori al grande stendardo di S. Marco 116 [in der französ. Uebersetzung]: nous honorons l'étendard de la République. 112: Ils devaient déposer ces enseignes chéries, 114: on voit abaisser le pavillon de S. Marc de la forteresse. Zu den Worten: „uns're Seelen trugen ein unerhörtes Leid" (ebd.) vgl. M. S. 111—119, wo die „allgemeine Trauer", das Klagen und Schluchzen dramatisch geschildert wird. Doch das nur beiläufig.

Ueber die Wichtigkeit dieses als direkte Quelle anzusehenden Buches später mehr. Vorerst nur noch einige Fingerzeige. Mag Pl. auch manches aus mündlicher Ueberlieferung oder Autopsie gekannt haben: sicher ist doch, daß wenigstens in den meisten Fällen die Lektüre des Michiel'schen Werkes ihn zur poetischen Bearbeitung anregte; auch bei den Tauben v. S. Marco. Eben die lebendige Darstellung der M. konnte Pl. wohl dazu anreizen, das rührende Bild, in die wehmütige Beleuchtung der geschwundenen venet. Herrlichkeit gerückt, poetisch auszumalen. — Daß er selbst sagt (Tgb. ebd.), er habe „das vortreffliche Werk [der Michiel] mit großem Vergnügen gelesen" und bedauert, „nicht früher ihre Bekanntschaft gesucht zu haben", lehrt, welch großen Eindruck

1 Leise erinnernd an Goethes Röm. Eleg. 20: Städtbezwingerin, du Verschwiegenheit! Fürstin der Völker! Teure Göttin" &c. und 4: Diese Göttin, sie heißt Gelegenheit; lernet sie kennen!

das Werk auf ihn machte. Wie viele andere Bücher erwähnt er nur kurz! Ganz unzweifelhaft ist die Beeinflussung beim Himmelfahrtsfest und beim Raub der venet. Bräute; vgl. die Uebereinstimmungen; bei ersterem beachte man z. B., daß Pl.'s Gedicht dieselbe Ueberschrift trägt wie das Kap. der Michiel [welche im 1. Bande sich findet]. Ueberhaupt sind öfters schon die bloßen Ueberschriften der Michiel bedeutsam, so die des Liga- und des Chioggia-Kapitels, auch festa delle Marie und die Santa Marta. Vor allem der Umstand, daß so viele dieser Motive sich zusammen in dem M.'schen Buche finden, andererseits, daß die Epigr. gerade damals entstunden, als diese Lektüre so stark auf Pl. wirkte, bezeugt doch, daß hier ihre Quelle fließt. Hätte nur Autopsie oder mündlicher Bericht ihn angeregt, warum besang Pl. dann z. B. die Tauben nicht schon 1824 während seines so viel längeren venet. Aufenthalts?

Auf die Gesamtstimmung kommt es vor allem an. Jene Epigr. atmen die Wehmut des geschichtlichen Rückblicks — „daß das Schöne vergeht!" [so Schiller; ähnl. Pl.: „Alles vergeht, doch wird Schönes allein so beweint R. I, 309]. Schmerz um die geschwundene Größe, Berauschung am glänzenden Einst! Dasselbe Gefühl spricht machtvoll aus jeder Zeile des M.'schen Werks, das, ein großer „Saal der Vergangenheit", das Ehedem malt. — „Ehedem" heißt eines jener Epigramme, ein anderes „Rückblick"!

Schon die Vorrede der M. mit ihren patriotischen Akkorden mußte Pl. poetische Keime zustreuen. Denn ihm ist (und das erscheint mir wichtig für das Verständnis der Dichtung) ihm ist der patriotische republikanische Freistaat mit seiner knechtschaft-feindlichen Bevölkerung ein Gegenbild der deutschen und russischen Reaktionswirtschaft, das er ihr (nicht nur in der Liga) byronisierend entgegenhält[1], er, der herrliche adlige Volksanwalt, dessen Gedichte man z. T. (nach Goethes Wort über Byron) als „verhaltene Parlamentsreden" bezeichnen könnte. Ein echter Edelmann!

Früher (1824) hatte Pl. mehr das moderne Venedig mit seinem lebendigen Treiben, mit seiner zwar alten, aber dem Auge gegenwärtigen Kunstflora gemalt und das Vergangene mehr in ver-

---

1. Auch Platens Anmerkungen zur Liga, die überhaupt politisch scharf gesalzen sind, verraten das; z. B. Anm. 8: „ „Wir wollen nicht durch Türkenfäuste siegen." Gewiß eine großartige Politik der Venetianer, die den Deutschen von 1813 als Spiegel vorgehalten werden sollte." Vgl. das Epigr. I, 279: „Freiheitskriege fürwahr! Stand einst Miltiades etwa Mit Baschkiren im Bund ɹc.?" Anm. 2 stichelt gegen die Adelsvorurteile in Monarchieen [gewiß bes. deutschen!], die Venedig fremd gewesen seien; Anm. 9 gegen den deutschen Pietismus. Anm. 18 schildert Grausamkeiten der Franzosen; dann heißt es scharf: „Die Deutschen machten es um nichts besser ɹc." Einen Unterton der Erbitterung gegen den Henker Polens hört man, scheint mir, aus der eigentlich auf Napoleon gemünzten Bemerkung [Anm. 12] heraus: Cornaro „hatte das traurige Schicksal für den Würger seines Vaterlandes den Geist auszuhauchen." Echt Platenscher Tyrannenhaß.

schwimmenden dämmernden Farben gesehen; die gegenwärtige Schau weckte in ihm das Bild der geschwundenen Pracht. Jetzt aber, da überhaupt der Dichter Pl. dem Historiker das Feld zu räumen beginnt, da er in geschichtlichen Büchern vergraben ist, jetzt schildert er das gegenwärtige Venedig (mit wenigen Ausnahmen) gar nicht mehr. Er schweigt jetzt von den Paolos und den „hohen Tizianen", sucht Venedigs Geschichte zu durchforschen, „Jene Geschichte der einst mächtigen Seerepublik", und rollt bterm „der ältesten Zeit Jahrbücher" auf. Von der Vergangenheit geht er aus: „Könnt' ich so schön, wie Du warst, o Venedig, — auf einen Tag dich schau'n, eine vergängliche Nacht!" Und erst im Schlußdistichon des Gedichtes („Ehedem") kommt er auf das Jetzt zu sprechen. „Still wie das Grab nun spiegelt und schwermutsvoll" sich das gotische Fenstergewölb' in der Flut. — Und auch auf seine frühere venet. Dichtung blickt er wie auf etwas Vergangenes zurück. „Reizend erscheinst Du, o Stadt, doch reizender schienst Du dem Jüngling." Hier ist es ausgesprochen, daß der Anblick des modernen Venedig ihn, der jetzt „bitterlich ernsthaft" geworden war, nicht mehr so sehr fesseln konnte wie früher. Die Zeitumstände hatten den Politiker in ihm erweckt, und der Politiker wurde zum Historiker. Doch auf Politik wie Geschichte „liebevoll warf die Dichtkunst ihren Lichtstreif".

Platen las damals ferner (Tgb. 15. Aug. 32) das Buch Del Costume Veneziano etc. di Fabio **Mutinelli,** Venezia 1831, in dem altes venet. Leben beschrieben wird. Kapitel III, § 3 handelt z. B. über die Gondeln, von denen mehrere Typen abgebildet sind; vgl. Platens Epigramm „Doppelte Bestimmung" [die Gondel]. Ueber die Gondeln spricht übrigens Galliccioli (s. o.) I, VIII, § IX: delle Gondole. Bei Mutinelli finden wir mehrere Abbildungen eines venet. Dogen im Ornat (Tavola IX und XII); vielleicht ist Platens Epigramm: „Nichts als Bürger, sobald ich verließ die Lagune, Senator war ich im greisen Senat, König im festlichen Pomp" davon beeinflußt. Vor allem aber: auch dies Buch hat gewiß auf die Gesamtstimmung jener Epigr. eingewirkt (s. u.).

---

2. Kapitel.

Zu den anderen in Italien entstandenen Gedichten.

Oden

(im Anschluß daran: Bemerkungen zu den Hymnen u. Idyllien).

Zur Ode 2 (Florenz): „Du blühst in deinen Gestalten fort, Und jener Kunst Vorbilder, sie wandeln am Lungarno heut wie sonst. — Kaum hat der Blick — freudvoll eine Gestalt erwählt, Als höchste Schönheit kaum gefeiert, Wandelt die schönere schon vorüber!" vgl. Tgb. v. 8. Okt 26: „Gleichwohl kann keine Stadt verlockender sein als [Florenz]; denn es kann nichts Schöneres geben, als die florentinische Gesichtsb ildung, und nichts, was mehr auf den ersten Blick einnimmt. Dieses

hohe Adel der Physiognomie steigt bis in die gemeinsten Stände herunter. Wenn die Großväter — noch schöner als die Enkel waren rc. Zu der Stelle: „am Lungarno rc.“ (s. o.) vgl. Tgb. vom 17. Okt. „eine Mondnacht am Lungarno rc.“[1] Ebd. ist von Gian Bologna die Rede (auch 5. Okt.), wie in der Ode. (In dieser heißt es: „stets an seiner Göttin Busen — kühle die — Stirn, Adonis!“ Vgl. Tgb. vom 8. Okt.: [mancher], „der bloß — rasiert zu sein brauchte, um einen Adonis vorzustellen.“) In der Ode: „Dich hat dein — Volk, Mit wahrem Fug dich blühende Stadt genannt; — Du aber blühe, glückliche Stadt rc.“ Tgb. vom 5. Okt. 26: „Man rühmt an Florenz, daß es gegenwärtig die einzige Stadt in Italien sei, die sich noch in einem blühenden Zustande befinde —. Dies ist einerseits wahr rc.“

10. Dec. 26: „Gestern habe ich zum erstenmale die Pyramide des Cestius von der Nähe gesehen, wo ich begraben sein werde“ („möchte“?). Vgl. Ode 3, Die Pyramide des Cestius, wo es heißt: „Möchten hier einst meine Gebeine friedlich Ausgestreut ruh'n, ferne der kalten Heimat.“ (Daß auch Goethe in den Röm. Elegien diesen Wunsch ausspricht, weiß man.) — In derselben Ode: „Seines (Roms) Dreireichs blitzende Krone“ (Anspielung auf das Triregnum, das der Papst bei bes. feierlichen Gelegenheiten auf dem Haupte trägt). Rom. Ocd. I, Schluß: „Weil selten ein Haupt zwei Kränze verträgt (noch weniger drei, wie der Papst hat)“. Auch hier ist eigene Anschauung im Spiel: Tgb. v. 3. Nov. 26: Auch vorgestern — hab' ich den Papst in der Sixt. Kapelle gesehen, sogar mit der dreifachen Krone (in Ode 3 hieß es ursprünglich: Und die dreifach blitzende Krone).

Erwähnt sei auch folgendes: In der Cestius-Ode, Dec. 26: „Daure Herz, ausdaure die Zeit des Schicksals, Wenn auch einsam! Tgb. 31. December 26: Die Neujahrsnacht feiere ich nun in Rom, aber freilich einsam. — Vgl. 18. November: Leider habe ich noch keine einzige Bekanntschaft unter den Römern; 16. Februar 27: fast ganz wieder ohne Umgang.

Ode 6: Aber auch dir, wie steigt Der Trotz der Ewigkeit in jedem Pfeiler empor, o Palast Farnese! Tgb. 18. November 26: „Heute führte mich Fries — vor den Palast Farnese“; Platen nennt ihn ein „unglaubliches Meisterstück“. In derselben Ode [November 26]: Das Rom des Knechts der Knechte Gottes. Die (kaum nötige) Erklärung dazu giebt die Tgb.-Notiz vom 31. Oktober 26: ho guardato in faccia al Servitore dei servitori di Dio, a Leone XII. Also der Papst ist gemeint. — Es heißt hier von der Acqua Paolina: „Kein Quell [in Rom] Sei dir vergleichbar, auf dem Janiculum Mit deinen fünf stromreichen Armen — plätschernd. Von dort beschaut, vielfältig ergötzt, der Blick Das Rom des Knechts der Knechte Gottes Neben dem Rom der Triumphatoren. rc.“ Vgl. Tgb. v.

1. Es heißt in der Ode von den schönen Gestalten: „sie füllen deine Theater noch an wie vormals“. Im Tagebuch ist (ebd.) von den Theatern die Rede, ebenso am 14. Okt. Daß Platens Aufmerksamkeit in den Theatern auch durch die Besucher nur allzusehr gefesselt wurde, lehrt das Tagebuch z. B. 11. Jan. und 29. Sept. 28).

10. Dec. 26: „Die schönste [Aussicht], die man haben kann, ist vom Janiculus herab, von wo man ganz Rom übersieht, sei es von der Aqua Paolina aus, dem größten Springbrunnen Roms ꝛc.“

Ode 11, an Kopisch: „Da führten heran heilige Segel mir Vom Grabe des Aeschylus dich an die blühende Gruft Virgils“. Auch das ist nicht nur poetische Ausschmückung, sondern deutet auf ein Erlebnis: Tgb. v. 26. Juli 27: „gestern, nach dem wir [Pl. und Kopisch] das Grab Virgils — besucht hatten —[1]. Wir nahmen dann ein Bad — und Kopisch fing an, mich im Schwimmen zu unterrichten, da er ein sehr guter Schwimmer ist und ich noch so sehr Anfänger in dieser Kunst.“[2] In der Ode: „Wo so oft hinruderten uns die Schiffer (s. u.) — dort, Freund gönntest dem Freund du manche Lehre der Schwimmkunst.“ Es heißt weiterhin: „Inseln auch, komm', schmücken das Meer: es streckt sich Ischia turmgleich, Procida langgedehnt aus, Cap Misen ꝛc.“ Vgl. Tgb. ebd.: „Heute — nahmen [wir] ein Schiff — und fuhren nach der — entzückenden Felspartie, von wo man das Vorgebirge Misenum, die Inseln Ischia, Procida — und noch eine kleine Felseninsel vor sich sieht.“ In der Ode 12: „Grotten sind hier, kühler als San Giovannis Höhlenvertiefung.“ Tgb. ebd.: „Grotten —. In einer —, die die Schiffer S. Giovanni nennen, haben wir gebadet.“ Die Ode beginnt: „Laß, o laß, Freund, stieben den Staub Neapels — Komm' hieher“ (nach Sorrent); Tgb. v. 19. Aug. 27: „Vor ein paar Tagen waren wir zusammen in Sorrent — ich glaubte, dem Gewühl und Staub Neapels entronnen, — neu aufzuatmen.“

Für Ode 16 „Liebe, Liebreiz ꝛc.“ (Jan. 28) läßt sich, wie mir däucht, die stoffliche Grundlage aus dem Tgb. erschließen. Ich erwähne zunächst Tgb. vom 30. Dec. 27: „Da sah ich vor dem Altar [der Kirche am Janiculus] einen wunderhübschen jungen Menschen knieen: der meine ganze Aufmerksamkeit fesselte. Als wir später die Kirche verließen, unterhielt ich mich mit ihm, und er begleitete mich eine Strecke; — ich habe auch Hoffnung ihn wiederzusehen.“ Dann aber am 11. Jan. 28: „den schönen Innocenz (denselben) habe ich trotz aller Bemühungen nicht wieder gesehen.“ In der Ode: „Liebe, Liebreiz, Winke der Gunst ꝛc., Wenig frommt's, leiht nicht die Gelegenheit ihm Atem und Dasein. Dich zu seh'n, schien Fülle des Glücks, und bebend Staunt' ich dir, traumähnliches Bild der Schönheit! — Ach, es hat dein brennendes Auge mir sich Zugewandt, huld-

1. In der Epistel an Rumohr (Juni 28): „Sobald Ariosts und Dantes Grab ich fromm besucht ꝛc.“ Das hat Platen erfüllt. Tgb. vom 24. Sept. 29 (Ravenna): „Dante ruht in einem besonders für ihn gebauten Kapellchen. Sein Basrelief ꝛc“ 14. Okt. 29: „In Ferrara —. Ich habe auch noch — das Grab Ariosts — gesehen“ (zu letzterem s. R III, 379).

2. 19. Juni 27 hieß es: Gestern — meine erste Schwimmstunde genommen bei demselben Schiffer, dessen Barke ich mich bediene ꝛc. — 5. Sept. 34 meldet er endlich, er habe „im Schwimmen nun alle Fertigkeit erlangt“.

dich Durfte seh'n! Nie leuchtet ein Wiederseh'n uns! Deiner Spur nachforscht' ich das große Rom durch, Ewig erfolglos, Auf und ab stets irrend." Von dem Jüngling heißt es: er ist „weit lieblicher unschuldiger als jener andere (s. u.) war"; in der Ode: „Deiner Form — Reize könnten Heißern Wunsch aufregen; allein zur Erde Senkt sogleich anbetenden Sinn des Auges Ewige Hoheit." — Eher aber hat wohl eine Bekanntschaft vom 10. Jan. 28 die stoffliche Grundlage geliefert; s. Tgb. vom 11.: „Gestern habe ich die schönste Bekanntschaft meines Lebens im Theater Fiano gemacht, — die — ebenso flüchtig als schön [war]. Aber wie und wo sich wiedersehen? Ich weiß, wie abgeneigt mir in ähnlichen Dingen das Glück ist." Dafür, daß dieses Abenteuer der Ode zugrunde liegt, spricht 1. der Umstand, daß sie vom Januar stammt, 2. der Ausdruck: „die schönste Bekanntschaft meines Lebens." Vgl. in der Ode: „Nie an Wuchs, Antlitz und Gestalt erblickt' ich Diese Vollendung!" Und gelegentlich dieser letzteren Bekanntschaft sagt Platen ja: „wie und wo sich wiedersehen? Ich weiß, wie abgeneigt mir in ähnlichen Dingen das Glück ist." Vgl. in der Ode: „Wenig frommt's, leiht nicht die Gelegenheit ihm Atem und Dasein. — Nie leuchtet ein Wiederseh'n uns." Eher möchte also diese letztere Bekanntschaft Pl. zu der Ode begeistert haben.

Ode 18 muß zwischen dem 3. und 14. Februar 28 entstanden sein, denn am 3. ist im Tgb. noch nicht die Rede davon, und in der nächstfolgenden Tgb.-Eintragung, vom 14. Febr., berichtet Platen, daß sie entstanden sei (s. d. Anm. des Herausgebers). Ich glaube gefunden zu haben, auf welche Person sie gemünzt ist: Am 14. Febr. 28 heißt es im Tgb.: Rechne ich hierzu [zu anderen Bekanntschaften] noch die Fortsetzung einer in hohem Grade angenehmen Bekanntschaft in der Person eines römischen Offiziers, in welchem ich mein Schönheitsideal wieder verkörpert sehe oder zu sehen glaube[1], so kann ich wohl sagen, daß ich mich nicht ohne Grund emporgerichtet — fühle!" Und die Ode schildert einen Jüngling, den Platen sich als jungen Römer vorstellt, der auf dem Marsfeld in Kampfübungen sich bethätigt und heldisch gegen die Cherusker kämpft. „Ja dich möcht' ich im Streit gegen den Inder schau'n 2c." Mir scheint, nun wird es klar, weshalb Platen gerade einen antiken Kämpfer in dem schönen Mann zu sehen glaubt: der moderne Krieger, der Soldat, idealisiert sich in seiner Phantasie zum vorzeitlichen Kämpfer, wie der moderne zum antiken Römer.

Ode 19, In Genua: „Dich, dein rauschendes Meer und den schönen Strandweg" Gemeint ist wohl (Tgb. 2. Okt. 28) der „Abstecher nach Savona. Der Weg führt fast immer am Meer hin, das in großer Ausdehnung vorliegt". Dann heißt es: „ich erblickte kaum noch Je mich selbst in geliebtern Augen und liebenderen". Vgl. Tgb. 29. Sept. 28: „Ich habe schon in den ersten Abenden einen jungen Genuesen kennen gelernt, den ich nun fortwährend im Theater sehe und der viel dazu beiträgt, mir die Langeweile kürzer zu machen —. Er besitzt ein liebenswürdiges Aeußeres und jene Gutmütigkeit 2c."

1. In der Ode: „Dich als solchen gewahrt gerne der Blick".

Zur Ode: „Die Wiege des Königs von Rom“ vgl. 28. Nov. 28, Parma: „Im Schloß zeigt man die Geschenke der Stadt Paris bei der Geburt des Königs von Rom, Toilette, Spiegel und Wiege. Sie sind — prächtig, — die kostbarsten Möbel etc..“ Die Ode beginnt: „Reichen Hausrats goldner Prunk.“ Es heißt ebd.: „Als ich jüngst, bloß einige Tage sind es, Schaute, durch Herbstnebel hindurch, Marengos Düsteres Blachfeld.“ Fünf Tage lagen dazwischen, denn s. Tgb. v. 24. Nov. 28: „Das Schlachtfeld von Marengo, das ich gestern — sah, war — in dichte Nebel gehüllt.“ Wie sehr Pl. in Parma mit Napoleon beschäftigt war, verrät die scherzhafte Bezeichnung Neippergs als eines „Hudson Lowe“ der Marie Louise (die Pl. übrigens damals sah, wie es scheint, s. ebd.). — Im später gestrichenen 1. Vers der Ode 32 heißt es von Sophokles „Den die Welt glückselig und gut vor allen Dichtern pries“; Pl. spielt wohl auf Phrynichos' bekannte Verse über Sophokles an, wo er εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δέξιος genannt und angerufen wird: μάκαρ Σοφόκλεις. — Zu dem herrlichen „Trinklied“ (R. I, 229) vgl. außer der dürftigen gleichzeitigen Notiz II, 928 zur Ergänzung noch die ältere Aufzeichnung v. 29. Juli 27: „Wir (Pl. und Kopisch) — ritten dann auf Eseln nach dem alten Cumä und der Grotte der Sibylle und besahen alle, wiewohl ganz zerstörten Ueberreste jener Landschaft bis Bajä“. Dort sind drei Tempelruinen von großer Schönheit“ (man vgl. im Trinklied Str. 1—3, auch 6; s. u.) —

In der Hymne Abschied von Rom (Dez. 1827) heißt es: „Hörst du gern Rat an, so beginne zuerst Einfaches bloß: Vollkommenheit treibt Früchte hervor an erprobten Stämmen, Freund! Nicht wolle zu früh der Griechheit huldigen! Wächserne Federn Klebt an den Nacken des Flugs Nachahmer bloß; Aber es blüh'n in des Lichts Region Sternbilder ihm, Den die Schwungkraft oben hält.“ Ich glaube gefunden zu haben, daß auch hier etwas Persönliches, Erlebtes zugrunde liegt. Platen rief nämlich Kopisch, der ihm seine unreifen, ungelenken pindarisierenden Hymnen übersandt hatte, ein warnendes Pindarum quisquis[1] zu, indem er ihm schrieb (R. III, 365): „Weit entfernt, den Pindar zu studieren, würde ich dir raten, vorerst Gedichte oder ein längeres Gedicht in ganz einfachem Versmaß zu schreiben, dem du vollkommen gewachsen bist.“ Also Kopisch ist eigentlich der Freund, der hier apostrophiert wird. Ebd.: „Ich gehe auch in diesem Punkte Schritt für Schritt und möchte nicht eher eine pindarische Ode schreiben, bis ich nicht wenigstens imstande wäre, ein gutes Sonett zu

---

1. An diese horazische Ode (IV, 2) scheint Platen bei der genannten Hymne („Wächserne Federn ꝛc.“) gedacht zu haben; Horaz sagt ja dort, wer Pindar nachahme, sei ein Ikarus: ceratis ope Daedalea nititur pennis vitreo daturus nomina ponto. Und aus dem Briefe sehen wir ja, daß Platen von Pindar-Nachahmungen spricht.

machen." Hierzu vgl. noch etwa den Schluß des „Hymnus aus Sicilien" (1835): Mich des Hochmuts zeihen die meisten, und doch War keiner so bescheiden, weil ich langsam Hob der Fittige Schwung, und spät erst die kunstreichste Form ergriff.[1]

Im Abschied von Rom (Dec. 27, s. o.) sagt Pl., es gebe noch Geister, die griechische Kunst wiedererwecken rc. „So erschuf Thorwaldsen aus Götterdämm'rung Tageslicht". Das ist offenbar geschrieben unter dem frischen Eindruck der Persönlichkeit des Künstlers, denn kurz vorher, am 28. November 27, hatte Platen Thorwaldsen persönlich kennen gelernt, s. Tgb. vom 30.

In „Hirte und Winzerin" [Januar 28] heißt es: „Gestern war ich in Rom, und in St. Agnese Auf dem Navonischen Platz hört' ich die schöne Musik". Tgb. 26. Oktober 26: „Entdeckungsreisen habe ich heute wenige gemacht, nur die Piazza Navona mit der schönen Kirche S. Agnese rc. gesehen."

„Hirte und Winzerin" V. 7: Sahst Du den schönen Sebastian auch in der linken Kapelle? Unter den Heiligen ist dieser, der nackte, beliebt." Tgb. 4. Nov. 24: Welcher Maler der venet. Schule hätte den Sebastian nicht gemalt! — Ist es der poetische Wert der Legende, die sie dazu vermochte, oder ist es vielmehr die Nacktheit der Gestalt, die in der christlichen Legende so selten ist? Sonach ist die bildende Kunst mit dem eigentlich sinnlichen Element verwandt [ein tiefgreifender Gedanke, den in unseren Tagen Leo Berg feinsinnig entwickelt hat].

Zu dem Gedicht „Scylla rc." vom 23. Juni 35 [R. I, 672], vgl. Tgb. vom selben Tage. Im Ged.: „Scylla, Du bist nicht mehr so gewaltsam, — Denn es zerfraß allmählich das Meer die gigantischen Arme." Tgb.: „Scilla — die dortigen Felsen, wiewohl sehr verkleinert rc." Im Gedicht: „Als ich ein Gastfreund, jüngst schlief unter dem Dache des Gasthofs, Deiner umfluteten Klippe zunächst, mir sandtest du ganze Heere gewappneter Flöhe daher, Todfeinde der Nachtruh'. — Matt zwar, doch schlaflos bracht' ich die Nacht zu, Der ich von Rhegium her — gewandert". Im Tgb.: „Der Weg von Reggio. — Ich hatte ein durch Flöhe sehr beunruhigtes Nachtquartier, mußte mich jedoch über die Ehrlichkeit des Wirts verwundern". Platen scheint nicht den ganzen Weg von Rhegium her zu Fuß „gewandert" zu sein. Tgb.: „Zu Esel war ich in Scilla angekommen". Das Wandern zu Fuß erschien ihm aber wohl poetischer als das Reiten (s. u. zu „Canossa"). — Zur Taormina-Elegie [9. Juni 35]: „Hier, — wo Stesichorus sang und — benachbart Ibykus." Etwas später im Tgb. [23. Juni] „fuhr — in einer Barke nach der Vaterstadt des Ibykus hinunter."

Hymnen I, 250 [1835]: „Es scherzt, Proserpina, länger nicht Um dich die Schar. — Als Hyacinthen pflückend .. Dich der Liebende fand rc." Vgl. Platens Brief an die Mutter vom 25. Mai 35: „Sicilien ist das Land der Blumen, die schon Proserpina hier gepflückt hat."

Hymnen R. I, S. 256: „Was tröstete die Seele — für den Hohn Der stets boshaften Kurzsichtigkeit, Welche, beklatschend lüsterne Bänkelsänger, Taub scheint, sobald sie den gefühlstrunk'nen

1. Diese Stelle des „H. aus Sicil." vergleicht, wie ich sehe, schon R. mit der Briefstelle (I, 706).

Schwan hört." Bei den lüsternen Sängern dachte Platen wohl an Heine, dafür spricht m. E. der Brief an Puchta vom Mai 30, wo es heißt: „ein so geiles Genie wie Heine." Ferner sagt Platen dort: „Meine — Verachtung gegen das deutsche Publikum und alles, was seinen Enthusiasmus erregt, ist grenzenlos. Da H. der Lieblingsschriftsteller der Nation ist 2c. — da H. nach einstimmiger Akklamation (vgl. „beklatschend 2c.") ein [Dichter] ist, so muß ich wohl etwas anderes sein."

Epigramme.

In dem Epigramm „Canossa" (Redlich I, 292) heißt es: dort

Konnte mir kein Obdach bieten der Pfarrer des Orts,
Welcher am Fuß des zertrümmerten Schlosses in ärmlicher Hütte
Haust; doch bot er ein Glas herben lombardischen Weins.
So denn mußt' ich die neblige Nacht durchfrieren, wie Heinrich,
Mit der Laterne den Pfad suchen im steilen Gebirg.

Vgl. Tgb. v. 3. Dec. 1828: („Ritt nach den Ruinen von Canossa, die 14 Miglien weit im Gebirg liegen, — ein paar Hütten, deren eine der Pfarrer bewohnt . . ein Meer von Nebel . . Der Pfarrer konnte uns kein Nachtquartier geben, und so mußten wir noch sieben Miglien weit . . reiten. Wir nahmen einen Knaben mit, der die Laterne trug . . . bis wir in den dicken frostigen lombardischen Nebel hinunterkamen. Das Nachtquartier war . . in einer armseligen Dorfschenke." Man lese übr. die ganze Stelle. Es ist interessant, zu beobachten, in welcher Art Pl. die kleine Begebenheit poetisch gestaltet; wie er Nebensächliches absichtlich wegläßt, so z. B. sein Nachtquartier uns mit berechtigter poetischer Licenz unterschlägt, um den Vergleich mit Heinrich konsequent durchzuführen; ebenso den Umstand, daß er, Pl., zu Pferde ankam: Man soll an den barfuß an der Pforte stehenden königlichen Bußgänger erinnert werden; auch den Knaben läßt er, als unnötigen Zug in dem Gemälde, weg.

Das Epigr.: Napoleons Landhaus auf Elba (R. 288): Harmlos sitzt auf hoher Terrasse die säugende Pächt'rin, Wo der Eroberer einst kühne Gedanken gedacht" ist schon im Keim enthalten in der Tgb.-Notiz v. 7. Febr. 29: „Das Landhaus, das er bei S. Martino bauen ließ und das ich gestern besuchte. Ich hätte mich um 15 Jahre zurückzaubern mögen, wo noch so große welterobernde Gedanken in diesen kleinen wehmutweckenden Raum gebannt waren, der jetzt einem Pächter zum Aufenthalte dient."

Zum Epigr. auf Turin (Redlich I, 289): „Schnurgrad laufende Gassen und höchst kunstlose Gebäude; Doch erfreuen von fern Alpen und ewiger Schnee" vgl. Tgb. v. 21. Nov. 28: „In der regelmäßigen abgezirkelten Stadt ist nichts schön [als 2c.]. Von schönen Kirchen oder Gebäuden ist nicht die Rede.. So reizend der Anblick der schneebedeckten Alpen ist, so sind doch die nächsten Umgebungen einförmig". Zum Epigr. Auf ein Bild in Pistoja (R. I, 284): „Seht und bestaunt die Madonna des holden Lorenzo di Credi. Schönere wurden gemalt, keine vollendetere" s. Tgb. v. 29. Mai 28

„Ich habe . . eine Tour nach Pistoja gemacht . . Im [Dom] ein ganz ausgezeichnet schönes Bild von Lorenzo di Credi. Es stellt die Madonna mit dem Kind . . vor." Zu dem Epigr. (ebd.): Umiltà in Pistoja vgl. Tgb. ebd.: „Besonders angezogen hat mich auch die Kirche dell' Umiltà wegen ihrer Bauart." Zu „Madonna delle carceri in Prato" (R. I, 285): „Freund, mich hat San Gallo gebaut, der etrurischen Kirchen Kleinste, jedoch . . schön wie die schönste . ." vgl. Tgb. a. a. O.: „Sehr merkwürdig in Prato ist noch eine Kirche von Giuliano da Sangallo, Madonna delle Carceri." — Zu: Domplatz in Cremona: „Sechs Jahrhunderte flogen dahin; doch magst du zurück dich Träumen, du siehst ringsum Werke der bildenden Kunst", vgl. Tgb. v. 27. Okt. 28: „Das Schönste in Cremona bleibt — der Dom mit seinen Umgebungen, die in ein längst vergangenes Jahrhundert versetzen". — Epigr. Volterra (R. I, 288): „Hoch von der alten cyklopischen Mauer, mit Eichen bewachsen, Ueber Gebirge hinweg, siehst du die Schiffe des Meers." Vgl. Tgb. v. 30. Jan. 1829: „Volterra liegt noch höher als Siena. — Das Meer . . sah man deutlich. Unmittelbar zu den Füßen der Stadt die wunderlichsten Schluchten und . . Umgebungen. — Sehr interessant die alten etruskischen Mauern, . . aus unförmlichen Steinblöcken zusammengefügt, über deren jetzt . . Steineichen emporragen." — Zum Epigr. Fresken in Monte Oliveto (R. 288): „Düster beschaust du mit deinen Cypressen, o Kloster, den Abgrund; Dich aufhellend erschien Soddomas heitere Kunst" vgl. Tgb. v. 26. April 29: „Ehevorgestern machte ich eine kleine Reise nach Monte Oliveto maggiore, malerisch gelegenes Kloster in den Appenninen, . . ringsumher mit . . Abgründen umgeben . . und mit Cypressen besetzt. Die eigentliche Merkwürdigkeit des Klosters besteht in dem Chiostro, das von Signorelli und Sodoma gemalt ist; . . einige . . gehören zu den vortrefflichsten Werken von Sodoma. Sie stellen die Geschichte des hl. Benedikt vor." — Epigr.: auf Ancona (R. 305): „Für schlechtriechende Gassen entschädigt und für des Sciroccos Drückende Luft der Triumphbogen am Molo Trajans". Tgb. v. 27. Juni 29: „Herrlich ist der antike Triumphbogen am Molo . .; [daß] die Luft im Sommer pestartig ist. (20. Juli:) Die Hitze ist hier groß".[1] — Epigr. auf Ascoli:

Tief in dem üppigen Thal, vom rauschenden Tronto bewässert,
  Eichenbeschattet und doch reich an Oliven und Wein,
Liegst du, o Stadt, und geschmückt durch stattliche Werke der Baukunst
  Bietest dem Auge du stets freundlichen Wechselgenuß,
Siehst Jahrtausende schon altrömische Brückengewölbe
  Mächtigen Schwungs dasteh'n, hemmen der Bäche Gewalt.

Vgl. Tgb. v. 1. Sept. 29: „Ascoli — eine der bestgebauten Städte Italiens. — Es liegt auf einer Halbinsel, die der in den Tronto sich ergießende Castellano bildet. — Es haben sich ein halb Dutzend römische Brücken z. T. unversehrt erhalten — die größte Zierde." — Epigr.:

1 Viele der genannten Epigr. entstanden wohl früher, als (wie R. meint) Juli-Aug. 29. (mochten sie auch erst später endgiltig redigiert werden). Dafür sprechen die angeführten Tgb.-Stellen.

Auf ein Grabmal in Fermo: „Junger gefallener Krieger, wie schlummerst du süß! Die Madonna, Schön in dem Marmor und ernst, hütet den lieblichen Schlaf". Tgb. v. 6. Sept. 29: „In der Kirche S. Francesco sah ich ein schönes Grabmal von 1524. Die Madonna — und der Tote, ein junger Krieger aus edlem Geschlecht, — hat eine einnehmende Gesichtsbildung.". — Epigr. Cecco di Giorgio in Urbino (R. 305): „Schnell, frühzeitig verfiel [mein] Palast; Aber der Gänge, des Hofs und der Treppen Geschmack und der Säle Nennt im Verfall mich noch Lehrer rc." Tgb. v. 94. Sept. 29: Urbino. „— von Cecco di Giorgio — den — vom Herzog Friedrich angefangenen Palast. Er ist außen sehr verdorben und nicht vollendet, enthält jedoch innerhalb einen schönen Hof, herrliche Treppen und Säle und einen zum Museum eingerichteten Korridor. — Im Vergleich zur alten Pracht befindet er sich freilich in einem sehr kläglichen Zustande." (Zum Epigr.: „Lage von Urbino" (R. 306) vgl. Tgb. ebd.: Urb. liegt sehr hoch).[1]

Bei dem Gedicht auf Pozzuoli: „Jenen erfreut Pompeji vor allen, und Ischia diesen, Portici den, es behagt manchem vor allen Sorrent; Aber ich liebe Pozzuol und das Rebengeheg des Falerners, Gebe des bajischen Golfs seliger Ruhe den Preis" schwebte gewiß Horaz, c. I, 7 vor: Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen aut Epneson . . Me . . Tiburni lucus et uda . . pomaria etc. Schon der Jüngling hatte

1. Vgl. noch zum Epigr. Perugia: „— Das steile Perugia, — in den Tagen des Sturms scheint es des Aeolus Herd." Tgb. v. 1. Mai 28: Per. — auf seinen steilen Anhöhen. 5. Mai 28 ebd.: Wir hatten Regentage. (29. Nov. 29 ebd.: Das Wetter ist sehr schlecht Platen sah Perugia thatsächlich in der schönen und später in der unfreundlichen Jahreszeit). — Zum Epigr. Messe von Sinigaglia R. I, 305: „Wenig an deutschen Produkten" rc. Vgl. Tgb. 1. Aug. 29: „fuhr nach Sinigaglia, um die berühmte Messe zu sehen —; doch in zwei Tagen — wurde ich Buden und Menschen ziemlich satt." Zu den beiden Epigr. auf San Marino (R. 306 „Weithin über das Meer bis nach den illyrischen Ufern Uebers Gebirg weithin — Magst du von mir wegseh'n —") vgl. Tgb. v. 12. Sept. 29: San Marino — „Die Aussichten über Gebirg und Meer sind überraschend. — Die Lage dieses Städtchens auf einer Felsenspitze ist außerordentlich schön. — Ich kam zur Zeit des Ave Maria — eine halbe Stunde, ehe die neuen Konsuln gewählt wurden —, es sind ihrer zwei, die durchs Loos gezogen werden." Im Epigr.: „Konsuln von S. M" (ebd.) heißt es: Als ich die Kirche besuchte, da wurden die jährigen Konsuln Eben gewählt durchs Loos rc. — Zu den Ravenna-Epigr. R. 306 f. sowie zu „Dantes Grab" 309 vgl Tgb., v. 24. Sept. 29, zu dem Ep. auf Petrarcas Katze (R. 309) Tgb. v. 16. Okt. 29, zu den Treviso-Epigr. 311 f. Tgb. v. 18 Nov. 1833 (Lombardi; Pordenones Vertreibung der Engel), zu „Monza" R. 291 Tgb. v. 25. Okt. 28.

Zu „Donatellos Skulpturen in Maria Pulciano" (Redlich 288) vgl. Tgb. vom 27. Mai 29; zu: Insel Tino (ebd.): „Myrtengebüsch, Steineichen, in Trümmer zerfallenes Kloster, Leuchtturm, felsige Bucht, liebliche Welle des Meers" vgl. Tgb. vom 25. Juli 28: Wir (Rumohr und Platen) haben — die kleine Insel mit dem Leuchtturm besucht. — Sie ist äußerst reizend mit ihren schattigen Steineichen, ihren Klosterruinen und ihrem kleinen Hafen in einer Felsenschlucht.

im Tgb. (I, 602) einmal eine Stelle daraus citiert: mobilibus pomaria rivis.[1]

Das Epigr. „Pordenones Fresken in Treviso" (R. 1, 362): „Schaut dies Wunder der Kunst! Wie der selige Vater die Engel, Jene gefallenen, jagt aus dem gestirnten Gefild" gehört wohl dem Nov. 33 an; s. Tgb. vom 18.: im Dom von Treviso „Fresken von Pordenone, von denen namentlich das Kuppelstück, das die Vertreibung der widerspenstigen Engel aus dem Paradiese darstellt, unvergleichlich ist."[2]

Vom Juli-August 29 hat Redlich (III, 309 f.) u. a. folgende **Epigramme** meiner Ueberzeugung nach **irrtümlich datiert**: Auf ein Grabmal in Fermo, Cecco di Giorgio, S. Marino, Consuln von S. Marino, Der Placidia Grab, S. Vitale in Ravenna, Dantes Grab, Ariostens Grab, Petrarcas Katze, Dom von Treviso, Pordenones Fresken, Zschokkes bayer. Geschichten; den Beweis liefern die Tagebücher:

„Auf ein Grabmal in Fermo." Tgb. 6. Sept. 29: „In Ascoli, wo ich 5 Tage blieb [29. Aug. traf Pl. dort ein, wie Tgb. vom 1. Sept. lehrt] sah ich noch ein paar Gemälde". Also bis 2. Sept. incl. blieb er in Ascoli. Fermo besuchte er, wie Tgb. vom 6. lehrt, nicht vor dem 4. Sept. Also nicht vor dem 4. Sept. entstund das Epigr. — „Cecco di Giorgio in Urbino" und „Lage von Urbino" entstunden nicht vor dem 13. Sept. 29. Tgb. 14. Sept., Urbino: „Gestern, wo ich hier ankam ꝛc." — „S. Marino" und „Consuln von S. Marino". Jenes behandelt die Lage, dies die Consulnwahl, der Pl. beiwohnte. Pl. traf sicher nicht vor dem 16., wahrscheinlich am 17., in S. Marino ein [Tgb. 17. Sept.], denn am 15. ist er noch in Urbino (Tgb.), am 17. schreibt er aus S. Marino (über die Lage, über die Konsulnwahl), am 19. aus Cesena: „Ich brachte noch einen zweiten Tag in S. Marino zu. — Heute morgens ging ich zu Fuß nach Rimini . ." Also war der erste Tag der 17. Mithin entstunden die beiden Epigr. nicht vor dem 17. Sept. 29. — „Der Placidia Grab in Ravenna", „S. Vitale in Ravenna", „Dantes Grab". Tgb. 24. Sept. 29: „Vorgestern kam ich hier an und werde morgen wieder abreisen. — Ich habe mich in diesen Tagen tüchtig herumgetrieben. Eine Rotunde vor der Stadt hält man für das Denkmal des Gotenkönigs. Gotisches ist freilich nicht das mindeste dran [im Epigr. „S. Vitale": Hohe Rotunde, du bist ein Produkt des entarteten Zeitlaufs. Uns Barbaren jedoch scheinst du erhaben

---

1. In Hirt und Winzerin (Jan. 28): „dort auf dem Soracte der Schnee Gewiß nach Horaz' bekanntem Vides ut alta stet nive candidum Soracte — auch hier aber Autopsie! 2. März 27 an Fugger: Den Schnee sieht man blos auf dem fernen Soratte, wo ihn einst Horaz gesehen.

2. Zum Epigr. „Selbstlob" (1834): „Wie, mich selbst je hätt' ich gelobt?" vgl. an Minckwitz 6. Febr. 34: „dies sind die Leute, die mir . . Selbstlob vorwerfen."

antik."]. Die Kirchen S. Vitale rc., — die Begräbniskapelle der Galla Placidia sind sehr interessant. — S. Vitale hat noch am meisten Aehnlichkeit mit S. Lorenzo in Mailand. Dante ruht in einem besonders für ihn erbauten Kapellchen. Sein Bild in Basrelief ist von P. Lombardi gearbeitet." (Vorher war Pl. nie in Ravenna gewesen). Daher sind die drei Epigr. nicht vor dem 22. Sept. [an dem Pl. in Rav. eintraf] anzusetzen. — „Ariostens Grab". Bis zum 3. Okt. 29 war Pl. in Bologna geblieben, denn s. Tgb. 2. Okt., Bologna: „werde morgen nach Ferrara abreisen." 7. Okt.: „In Bologna blieb ich noch einen Tag länger als ich vorhatte". Also erst am 4. reiste er nach Ferrara. Tgb. 7. Okt.: „Ich habe in diesen Tagen bereits fast alles gesehen, was zu sehen ist. — Ich sah das Denkmal Ariosts, seinen Sessel, seine Handschrift rc." — Dann blieb er etwa noch eine Woche, bis er am 13. Okt. in Padua eintraf [s. Tgb. 14. Oktober]. Am 14. rekapituliert er: „Ich habe auch noch den Kerker Tassos, das Grab Ariosts und ähnliche Dinge gesehen rc." Da er am 7. nur vom Denkmal, Sessel rc., nicht vom Grabe Ariosts spricht, so sah er dieses wohl erst nach dem 7., zwischen dem 7. und 13. Das Epigr. entstund also frühstens Okt. 29 [gewiß nach dem 7.]. Hierzu noch eine Bemerkung: Es heißt im Idyll „Palmaria": Sobald „Ariosts und Dantes Grab ich fromm besucht, Um deren edle Schläfe nie Lorbeern genug aufhäufen kann Bewunderung." Diese Begeisterung für Ariost war genährt durch eine erneute Lektüre. Tgb. vom 13. Juli 28, Palmaria: „Ich habe unterdessen den ganzen Ariost durchgelesen, — mit außerordentlichem Genuß, — die unsägliche Anmut des Orlando rc." — „Petrarcas Katze in Arquato" kann nicht vor dem 15. Okt. 29 gedichtet sein; Tgb. 16. Okt., Padua: „Gestern habe ich noch zu Wagen einen Abstecher nach Arquato gemacht, um das Grab und die Wohnung Petrarcas zu sehen. — Sein Stuhl, den man aufbewahrt rc." [sein Haus in Arezzo hatte Pl. im Mai 28 gesehen, Tgb. II, 862]. — „Dom von Treviso" und „Pordenones Fresken in Treviso". Bis zum Nov. 33 (Tgb. II, 935) ist Pl., wenigstens seit 1824, nicht in Treviso gewesen [es sei denn etwa ganz vorübergehend]. Im Tgb. verlautet jedenfalls von 1824 bis 1833 nichts von Treviso oder P.'s dortigen Fresken. Vielmehr empfing Pl. sicher die entscheidenden Eindrücke im Nov. 33. Tgb. v. 18. Nov. 33, Innsbruck: „Am 11. verließ ich Venedig. — Wir nahmen in Mestre einen — Wagen, der uns bis Treviso führte. — Trev. interessierte mich sehr lebendig durch die herrlichen Kunstschätze, die es enthält. Der Dom — ist ein wunderschönes Bauwerk der Lombardi, von welchen man auch sehr schöne Skulpturen sieht." Epigr. Dom v. Trev.: „Welch ein Genuß, in der schönen, unsterblichen Halle zu wandeln, Die dein zierlicher Geist, hoher Lombardi, gedacht!" (Pl. rühmt an Kunstwerken gern die Zierlichkeit.)

Tgb. 18 Nov. 33: „Neben ein paar trefflichen Bildern von trevis. Meistern sieht man — Fresken von Pordenone, von denen namentlich das Kuppelstück, das die Vertreibung der widerspenstigen

Engel aus dem Paradiese vorstellt, unvergleichlich ist." — Das Epigr. schildert das Bild noch eingehender (s. S. 70). Da Pl. erst am 11. Nov. von Venedig aufbrach [Tgb. v. 18.], traf er jedenfalls nicht vor dem 11. in Treviso ein. Die beiden Epigr. entstunden also nicht Aug. 29 [wie R. will], sondern sicher nicht vor dem 11. Nov. 33. Auch daß beide hintereinander stehen, spricht dafür; finden sich doch auch die parallelen Tgb.-Stellen unter einem Datum; (auch die Tgb.-Notiz: „interessierte mich sehr lebendig" ist bezeichnend).

Vom Juli-August 29 datiert R. auch das Epigr. „Zschokkes bayerische Geschichte" [Werd' uns Zschokke gegrüßt, der zu erzählen versteht! Es stammt aber wohl vom Jahr 1830 [Februar—April], denn am 18. April heißt es im Tgb. bez. der ersten Monate des Jahres: „Schon vorher habe ich mit großem Vergnügen einen großen Teil der bayerischen Geschichte [Druckfehler für: Geschichten'?] gelesen. Auf dem Krankenlager [in den Februar, scheint es, fällt Platens Erkrankung, s. Tgb. II, S. 918] vollendete ich den Zschokke."

3. Kapitel.

Verschiedenes.

In der 1. Epistel an Schlichtegroll (1815, Redlich I, 475 f.) vergleicht Pl. Napoleon mit Alexander, Cäsar, Gustav Adolf[2]: Es ist kein jugendlicher Philippide —, Es ist kein Cäsar —, Es ist kein Freund der Grazien und Musen, Ein finst'rer, schlauer, heimlicher Tyrann, Der, eines Nero Herz im Busen, Durch List und Gold die halbe Welt gewann." Aus dem, was wir Tgb. I, 89 lesen, läßt sich erschließen, daß Pl. zu dieser Parallele zwischen Napoleon und Alexander 2c. z. T. durch eine Stelle in Dippolds „Skizzen der allgemeinen Geschichte" angeregt wurde, wo es bei Gelegenheit Alexanders heißt, nur die Nachwelt könne Richterin über die Thaten eines solchen Mannes sein. Von einer Epistel an Schlichtegroll ist a. a. O. noch keine Rede, die Tgb.-Stelle ist aber schon der Embryo jenes Passus in der Epistel; man vgl. die wörtlichen Anklänge (Tgb. I, 89): „Er (Napol.) ist nicht jener freiherzige offene edle Mann, den der jugendliche Mut zu Thaten trieb, wie Philipps großmütigen Sohn. Es ist ein finsterer, fürchtender wie gefürchteter . . Herrscher. — Ich sage keineswegs, daß der Philippide nicht denselben Weg gegangen wäre. Ich bin keiner von denen, die einen Cäsar nicht des Gesanges wert hielten 2c." — In der Ode an König Ludwig heißt es: „Es geht die Sage, daß du als Jüngling einst, An deiner Salzach buschigem Felsenstrand, Abschüttelnd Weltgeräusch und Hofzwang, Nur mit homerischen Helden umgingst." Dazu vgl. Tgb. I, 48 (Pagenzeit): „Das Größte, wie das Geringste interessiert ihn. Er studiert auch die alten [Sprachen] und oft

1. Doch s. Nachl. II, 159.
2. Den Pl. gleich Schiller, episch besingen wollte.

sah man ihn in Salzburg, den Homer in der Hand, die Berge besteigen.[1]" — In den „Lebensregeln" (1817) heißt es (73): Von gemeinen Menschen .. halte dich in kalter .. Entfernung! Denn, wie ein morgenländischer Spruch sagt, Kälte nur bändigt den Schlamm, damit er den Fuß nicht beschmutze." Vgl. Tgb. vom 23. Nov. 1815 (I, 149): Im Morgenblatt [1814, s. Tgb.] fand ich unter dem Titel „Ogusname" eine große Menge orientalischer Sprüche —; hier will ich ein paar nur anführen, die mich an meine Neigung zu B. mahnten: „Kälte nur bändigt den Schlamm, so daß er den Fuß nicht beschmutze." —„Lebensr." Nr. 57 und 58 über Geheimbünde [„Soviel auch die Tugend bei ihnen genannt wurde 2c."; wohl Anspielung auf den Tugendbund]. Tgb. 10. März 16: Ludens Aufsatz über geheime Verbindungen und politische Vereine gegen Schmalz [der den Tugendbund angegriffen].

Das Gedicht Tgb. I, 619, das mehrfache Metamorphosen durchmachte, erinnert in Inhalt und Metrum an ähnliche Gedichte Grays und Matthissons (dessen Pl. öfter gedenkt, z. B. I, 232, wo von M.'s Gedicht über die Burgruine die Rede ist; 601 u. a.). — Tgb. v. 15. März 1815: „Wie man sagt, soll Napoleon versprochen haben, bis Ende dieses Monats seine Fahne auf Notre-Dame aufzustecken." Gemeint ist wohl die herrliche Stelle in der Proklamation des von Elba Wiederkehrenden an die Soldaten: L'aigle avec les couleurs nationales volera de clocher en clocher jusqu'aux tours de Notre-Dame.

Das Gedicht „Colombos Geist" (Juni 18), in dem auch Amerika gefeiert wird (nach Westen flüchtet die Geschichte, — Freude rötet des Verderbens Wangen, Weil Europa nach ihm untergeht [später: hinter ihm versinkt]) ist wohl auch beeinflußt durch Pl.'s Jugendgedanken einer Reise nach Amerika, den er 1817 poetisch ausgemalt hatte [I, 691: Hinter mir nebelverhüllt schauend Europas Gestalt]. Verwandt hiermit auch die Stelle in „Marats Tod" [II, 45]: Laßt uns zurück in die Normandie oder weiter noch über das Meer, wo Freiheit und Friede wohnt. — Zum Schluß der Ballade heißt es jetzt: „Freude färbt des großen Bürgers Wangen": ganz Schillerisch.

Zu dem Gedicht vom 30. April 19, R. S. 360, wo es heißt: „Wird sie schweigen, meine laute Klage, Durch kommende Lenzestage? Werd' ich lustwandeln frei Unter Blüten und Blumen im Mai, Das teure Kind am Arm 2c." vgl. Tgb. vom selben Tage: „Ich bringe die halben Tage im Hofgarten zu, wo nun alles in Blüte steht. Wie reizend würde es sein, einen Freund zu haben im Frühling 2c."; offenbar ist das „teure Kind" nur Fiktion, gemeint ist wohl der teure Freund (Adrast).[2] — Zum Gedicht: „Was wirfst du schlau mir Netze?" wo es

---

1. Ich sehe nachträglich, daß Redlich in seinem Kommentar diese Tagebuch-Stelle schon angeführt hat.

2. Das Ged. „Da liegst Du nun im Grabe" (8. VI. 20) I, 327, das Pl. Schmidtlein übersandte, ist vielleicht nicht ohne Beziehung auf diesen (s. die 2. und 3. Strophe); im Uebrigen ist es vielleicht beeinflußt durch

heißt: „eitler Glanz der Schönheit Bestrickt mich nicht allein — dieses Aug' ist trocken, dieses Herz ist kühl", vgl. Tgb. ebd.: Il me rend jaloux; je ne sais quelle amertume se mêle -- aux sentiments vifs. Enfin je ne l'aime plus. S'il était sincère que moi, nous serions bien heureux (im Gedicht: O wärst du treu gewesen, Auf ewig wärst du mein; Que puis-je faire? — Rompre avec lui? Platen verweist am 22. selbst auf dies Gedicht.

Hier einige Worte über die Lieder von 1820, da sie in R.'s Kommentar fast gar nicht besprochen sind: Auf Rotenhan zielt u. a. das Gedicht I. S. 38, wo es heißt: Doch ich wandle, Freund, alleine — Der Gestalten sind so viele, Aber leider nicht die deine. Tgb. 3. Mai 20 schließt: „Es fehlt mir nicht an guten Bekannten — aber ein Freund -- ein Rotenhan —." Doch entstund das Gedicht wohl schon früher (etwa Febr.?), da es (Klopstockisch) den Eislauf feiert. — Rotenhan gilt wohl auch das Ged. I, 335 f., wo es heißt: „Schon verglühten Jene frühen Liebesmühen — Daß ich fände Neue Qualen, Mußten malen Malerhände. Kein Genüge —, Seit ich sahe Jene Züge!" Vielleicht um Mitte März; s. Tgb. 17. März 20: Abschied von Rotenh.: „Er schenkte mir eine touchierte Zeichnung von Rentweinsdorf, wo das Schloß seines Vaters — liegt." Beziehung auf Rotenhan hat auch das Gedicht vom 10. Mai 20 (S. 41). Hier bläst der Dichter die ländliche Schalmei: Ein Hochzeitbitter zog der Lenz den Wald entlang und See, Zog hin mit Sang und Klange, Mir aber ward so bange — [ich war] ach, gefangen: Ich hing an jenen Wangen rc. —". Das sind wohl Nachklänge des Volksfestes bei Erlangen, das Pl. kurz vorher selbelst besucht hatte (Tgb. 3. Mai 20). An Bächen („der Bäche frohen Schiller") wird es auf dem „sehr — lieblichen Weg über Atzelsberg rc." nicht gefehlt haben. „Die herrliche Aussicht —, das bunte Gewühl von Menschen, die sich teils des Jahrmarkts . . wegen — zusammengefunden hatten. — Man machte Musik" (vgl.: „mit Sang und Klange"). „Unaufhörlich kamen neue Züge den Berg herauf — Nach Mittag zerstreute sich das Volk." Daher wohl das hübsche dem bäuerlichen Leben entnommene Bild vom Hochzeitbitter. — Damals lud der Lenz den Dichter nicht. „Er sah mich, ach, gefangen. — Nun bin ich frei, nun kommt der Lenz („kommt" im prägnanten Sinne = jetzt ladet er mich ein). Nun erst genieß ich ganz, Wenn ruh'ger auch und stiller, Der Bäche grünen Schiller rc." Rotenhan ist fern; der Dichter ist frei und beruhigt, wenn auch zuweilen sehnsuchtsvoll. Tgb. 11. Mai: „Die Tage schwinden angenehm, zwanglos — Des Abends Spaziergänge — Man kann . . nicht wohl leichter und zufriedener leben, als ich in diesem Augenblicke.[1] Besser als

---

Oehlenschlägers Verse: „Wohl dem, der tief im Grabe liegt" (Tgb. 28. V. 20) oder durch van Cats Gedachten op slaapeloose nahten" (von denen auch „Das Leben ein Traum" I, 327 [im übrigen calderonisch] abhängig sein mag).

1. Vgl. R. I, 404: „Wie leb' ich diesen Lenz hindurch So köstlich rc.", wo aber das Constänzchen seine Existenz gewiß nur der Phantasie oder —

mein Tgb. bezeichnen kleine Gedichte, die von Zeit zu Zeit entstehen, [meine jetzigen] Stimmungen." Er sagt mit Recht Stimmungen, denn sie schwanken. Daß er doch noch „gefangen" war, zeigt das Gedicht vom 8. Mai 20 (S 45): Ihr Vögel in den Zweigen schlank — Ich fühle mich im Herzen krank – Ihr laßt die Menschen sagen Ach In ihrem Vogelbauer [wohl in Gedanken an den fernen Rotenhan geschrieben]. Vgl. das kurz nach jenem Ausflug (s. o.) geschriebene Gedicht vom 3. Mai 20, I, 55: „Was ruhst du hier am Blütensaum Der – Sprudelquelle?" (man denke an jenen „lieblichen Weg" rc.). „Errung'nem droht Verlust, Und ew'ge Sehnsucht hebt [die Brust]." Tgb. von demselben Tag: „Das trübe Wetter — hat mich trüb gemacht. Ich fühle mich einsam und verlange wieder recht sehnlichst nach einem wahren Freunde", er nennt dann Rotenhan.[1]

Vom 16. März 2. stammt ein Gedicht (R. I, 416), das den Refrain hat: „Ich weiß, man kann's ertragen". Dazu vgl. Tgb. vom 9 März 23: „Es ist erstaunlich, wieviel sich ertragen läßt". Wir können aus der Tgb.-Stelle (die man des weiteren nachlese) folgern, daß, wie zu ihr, so wohl auch zu dem Gedicht „Cardenios" Abreise den Anlaß gegeben hat.[2] Auch das Gedicht „Mit den leisesten Gebärden" (R I, 413) vom 11. Januar 23 ist sicher auf Cardenio gemünzt; vgl Tgb. vom 24. Februar 23, wo von Cardenios Stolz, Zurückhaltung und Kälte die Rede ist, auch das zweite Sonett Tgb. II, 570.

Gasel 22 R. I, 128: Ein Maienatem kommt aus deinen Landen her, Es weht ein Duft vom Ort, wo wir uns fanden, her: — Du schickst mir einen Blick, den ich verstanden, her. —" Vgl. Tgb. v. 9. März 23: „Da es morgen ein Jahr ist, seit ich Liebig kennen lernte, so erneute sich mir dessen Bild auf das lebhafteste. — Mit welcher Freude erinnere ich mich des Abends, an dem wir zuerst zusammen kamen —, diese Gedanken beschäftigten mich heute morgens so lebhaft, daß ich, als ich einen scheinbar fremden jungen Mann, ungefähr in Liebigs Größe, vorübergehen sah, meinte, es müßte L. sein, mich so-

---

dem Reime verdankt Zu „Tassos seinen Stänzchen" ebd. vgl. Tgb 14 VIII 19: J'ai lu la plupart delle Rime di T. Tasso . . dignes de Tasso, etc.

1. Rotenhan (s. Tgb. II. 436 unt. und 437 unt. rc.) gelten wohl u. a. auch die Gedichte I, 330 „Zwischen Fichtenwäldern", ferner „An einen Freund" I, 334, „Es ziehen viel" I, 331 („Nach fernen Landen fliegen Die Seufzer aus"!) Daß das Ged. „Erfasse mein Geheimnis nie" ihm gilt, zeigt Tgb. II, 366 (vgl. auch Tgb. 4. Jan. 20: „Ohne Zweifel weiß er mein ganzes Geheimnis"); so wohl auch das darauffolgende (I 39) und die Gedichte I, S. 335, 337, 407, 408 (409?): ferner „Ein Vogel bin ich" S. 364; „Ich ruhte" 404 (dagegen rankt sich die Lyrik von 1819 vorwiegend um Adraits Bild). Genaueres später.

2. Im Gasel 33 (zwischen März und Juli 23) heißt es: „Den vollen Schmerz des Lebens hab' ich als ein Mann ertragen, denn es lehrte mich das Leben, daß man alles kann ertragen." Das spricht dafür, daß auch dies Gasel auf den März festzulegen sei.

gleich anzog und auf die Straße eilte. Doch jener ist wahrscheinlich in Paris. — Von heute will ich eine Ghasele anführen, die unter den verschiedenartigsten Einflüssen entstanden, und die mich in diesem Augenblick noch ganz erfüllt. Sie fängt an: „Ein Frühlingsatem kommt aus deinen Landen her.“ (Laubmann-Scheffler verweist auf R. I, 128). Es scheint als ob der Anblick jenes dem fern weilenden Liebig so ähnlichen Menschen den Anlaß zu dem Gasel gab.[1]

Am 26. Okt. 22 notiert Platen einen Vers des Hafis, den Laubmann-Scheffler in der Uebersetzung wiedergiebt (s. die Anm.): „Mit dem Nordwind um die Wette Dich verfolgend kam ich doch Bis zum Staube der Cypresse Deines Wuchses immer noch.“[2] Ich bemerke, daß Platen das so wiedergiebt (R. I, 571, Nachbildungen aus dem Divan des Hafis): Ich vermag, und wenn ich messe Mit dem Winde meine Sohlen, Nicht die wandelnde Cypresse Deines Wuchses einzuholen“ (herrlich!).

Am 23. Juli 21 zeichnet Pl. arabisch einen Vers des Hafis auf, den er selbst in Prosa so wiedergiebt: „Wie die Sonne aus dem Oriente des Bechers aufgeht, so aus dem Garten der Wange des Schenken gehen tausend Tulpen auf.“ Das hat er in den „Nachbildungen aus dem Divan des Hafis“ poetisch so gestaltet (R. I, 576): „Wie des Weines Sonn' im Osten des Pokales aufgegangen' Sah ich aufgeh'n tausend Tulpen Aus dem Beet der Schenkenwangen.“ 11. Juli 22 notiert er, gleichfalls arabisch, Hafis I, 244: „Schön bewegst du dich, mein holder Türke, Sterben will vor deinem Wuchs ich hier.“ Dazu vgl. Nachbildungen R. I, 556: Seht, wie schön mein König schreitet, Sterben will ich vor dem Süßen, Schlanker Türke, wie du wandelst, Laß mich sterben dir zu Füßen! Am 21. Juli 22 citiert er, ebenfalls im Urtext, Hafis II, 89 (s. Laubmann Schefflers Anm.): Der junge Flaum um deine Lippe, Gehüllt in grünliches Gewand, Ist einer Schar von Aemsen ähnlich Rings um des Selsebiles Rand. Vgl. Nachbildungen R. I, 559; Dieser grüne Flaum, um dieses Knaben Mund hervorgebrochen, Gleicht dem Quell des Paradieses, Von Ameisen rings umkrochen. — Zu Gasel 53, R. I, 67: „Doch hört, was Hafis spricht: Der Wein, was ist er? Sonne. Die Schale? Halber Mond. Die Sonn' im Monde bringe!“ vgl. man Nachbildungen aus dem Divan des Hafis R. I, 570: „Wein ist Sonne, Mond ist Becher, Bring' im halben Mond die Sonne!“[3]

---

1. Gasel 51: Haben deiner Treue Rosen sich als Dorn den Stolz erlesen? Sind der Liebesgöttin Tauben wie der Juno Pfau geworden? — In den orientalischen Sprüchen („Ogusname“) hatte Pl. u. a. auch den Vers citiert (Tgb. I, 150): Sperre Tauben und Pfau nicht in denselbigen Käfig, Denn es eint sich schlecht mit dem Stolze die zärtliche Freundschaft“ und das auf Brandenstein bezogen.

2. Und 1. Okt. 22: „Möge jede der Cypressen [deinem Wuchse] zu Seite steh'n.“

3. Vgl noch den Tgb. II, 543 arabisch citierten Vers des Hafis: „Und unter dessen schiefer Mütze Der Sonnenball im Schatten ruht“ mit R. I, 582: „Und ein Schirm nur sei die Sonne für die Spitzen deiner Mütze.“

19. Juli 26 meldet Platen Schellings Urteil über die „Gabel“, die er soeben gelesen. Es scheint, daß Sch. bei diesem Gespräch die Schlußparabase noch so lebhaft im Geiste nachklang, daß er sich unwillkürlich daran anlehnte. Schelling meinte, „daß ich das Wahre und Echte der Komödie gefunden“. „Gabel“ Schluß: „Und der wahren Komödie Sternbild steht im erfreulichen Licht der Erneurung.“ Schelling: „Nur wäre zu wünschen, daß nicht die anderen sich etwa einbildeten, sie könnten dasselbe machen.“ In der „Gabel“ ebd.: „Es verleidet ihm auch wohl ein Freund sein Werk, und des Kritikers Laune verneint es, Und der Pfuscher vermeint, er könne das auch; doch irrt sich der Gute, so scheint es. Der Aesthetiker wird's, da es nun da ist, als ganz alltäglich ermessen, Doch bitt' ich das Ei des Columb — nicht zu vergessen!“

Antwort an einen Ungenannten: „Doch von andern hör' ich, welche sonder Scheu vor Witzesnadeln Mein Gedicht mit Einsicht loben und mit Einsicht auch es tadeln.“ Gemeint ist vielleicht u. a. der Recensent im Litteraturblatt, von dem Pl. 29 Dec. 26 an Fugger schreibt: „Mit der überschickten Recension habe ich alle Ursache zufrieden zu sein“ ꝛc. Einsichtslosen Tadel, mit „Witzesnadeln“ besteckt, hatte Pl. etwa in jener Kritik der „Gabel“ erkannt, die [an Fugger, 2. Dec. 26] „gesalzen genug [war], wenn man etwas Geistloses gesalzen nennen darf, — selbst die Billigsten werden nicht den Mut haben, meine Komödie öffentlich zu verteidigen“ [aus „Scheu vor Witzesnadeln“!]. Aehnlich die Parabase R. I, 87 (1834): „als vor 6 Jahren der Dichter Vorführte den Chor (des Öd.), auf welchen sogleich einhieb die beleidigte Sippschaft. Ihr aber indes saßt maulfaul dort, zaghaft, mit gelispeltem Beifall“ [aus gleicher Scheu!].[1] Selbst die Billigsten, heißt es in dem Brief weiter, werden „der gemeinen Philisteransicht Recht geben, nach der die Rose nicht blühen darf und die Luft nicht blasen.“ Dasselbe Bild in der „Gabel“ R. II, 321 f.: „Der Frühling kommt, ihr könnt es nicht verwehren, Die Luft erquickt, ihr könnt sie nicht verschließen, — Die Rose blüht, es darf euch nicht verdrießen. [Hört auf mein] Thun beständig zu verneinen: Was soll der Mond denn anders thun als scheinen?“ Im selben Brief: „So wenig mich dgl. in Rom berührt, in diesem Meer der Schönheit ꝛc.“ Vgl. an e. Ungenannten „Meiner Widersacher Mißmut stört mich nicht in Roms Ruinen“.

Auch das auf Müllner gemünzte Wort: „Keiner gehe — Morgens zur Kanzlei mit Akten, Abends auf den Helikon“, ist lebensecht. An F. 16 Dez. 27: „Der König — möchte mir nun gern ein Amt mit Geld — geben, denn von Dichtern wird gewöhnlich gefordert, daß sie blos in Nebenstunden dichten —. Aber eh' ich mich zu einem Kanzlisten hergebe, gehe ich lieber in ein Kloster.“

— 16. Febr. 28 an F. (bez. Waiblingers): „es kann ein potenzierter Kotzebue, ein wahrer Kotzebue im Domino aus ihm werden“

---

1. Gleichfalls 1834 [12. Jan.] an die Frizzoni: „wenn man mich als Dichter lobt, glaubt man sich bei den Leuten guten Tons zu blamieren.“

Offenbar gedenkt Pl. hier der Stelle „Gabel" II, Akt Schluß (II, 309): „Was sind sie, diese Koryphä'n moderner Dithyramben, Als Kotzebues im Domino, staffiert in lahme Jamben?"[1] — Ein ähnlicher Fall übr. Tgb. 21. Dec. 18; er apostrophiert hier Adrast. „Du sollst ja mein Retter werden — Du bist schön wie der Rosenbusch, wenn alle Knospen brechen ꝛc." Er citiert damit sich selbst. 1816 hatte er „einen Freund" gefeiert (R. I, 513): „Du standest vor mir — Mit jenen Zügen, die zum Herzen sprechen, Ein Rosenbusch, dem alle Knospen brechen."[2] (noch nicht vermerkt).

„Gabel", II, 306: „des braven Ritters Erd- und Völkerkunde". Pl. atteh das Buch 1821 studiert; Tgb. 20. Juni: er will „die Geographie von Persien in Ritters „Erdkunde" studieren". „Gabel", II, 43: Wohl weiß der Poet, daß dieses Gedicht ihm Tausende werden verketzern — Es verleidet ihm auch wohl ein Freund sein Werk, und des Kritikers Laune verneint es. — Ihr findet darin — Mit erfindender Kraft und Leichtigkeit auch eine gewisse Vollendung. Liebhaber — gern werden sie mir's anhören. 30. März 26 an Gruber: es sei klar, „daß diese Komödie viele Feinde finden wird; aber sie ist so durchaus lebendig und mit solcher Leichtigkeit geschrieben, daß sie vielen unwiderstehlich sein wird". — Zu S. 66 f.: R. Oed. IV Schluß: „Sonst wird noch eure Poesie so frei, so burschikos und flott ꝛc." Auch dies m. E. gegen Heine; vgl. 19. Dez. 28 an F.: Heines Reiselieder, „die kaum als Impromptu's eines Handwerksburschen gut wären." (Hymnen II, 256: lüsterne Bänkelsänger.) — Der Verstand zu Nimmermann (V): „Und anzugreifen einen weit Gewaltigern (sc. Platen), Ist eine That, die sicherlich Verderben bringt." In demselben Brief, (18. Febr. 28), dem die große Philippika keds „Verstand" (V) beigelegt war, wünscht Pl., seine Freunde möchten den in München weilenden Heine mystificierend fragen, „was ihn zu dem Wagestück verleitet, einen offenbar Größern, der ihn zerquetschen kinn, so unbarmherzig zu behandeln." Sie sollten also H. gegenüber genau die Rolle des „Verstand" spielen, der Pl. verteidigend Immermann: „zermalmt". — R. Oed. [1827 f.], II, 409: Publikum zu Nimmermann „Lieber, komm'! Ich führe jetzt, Um Muße dir zu schaffen, dich an jenen Ort, Den Briten Bedlam heißen, Deutsche „Narrenhaus." Aehnlich 19. April 27 an Fugger: „Zu der Apotheose des Herrn von Baader und Herrn von Schenk wünsche ich Glück und beiden übrigens einen baldmöglichsten Platz im Narrenhaus."

1. Pl. hatte sich im Sommer 27 aufs neue mit der „Gabel" beschäftigt, Korrekturen angebracht, z. B. auch zu dieser Stelle (Nachl. II, 31).

2. Und nach aber zwei Jahren gedenkt er wieder jener Verse, Tgb. 28. V. 20 als er mit Schmidtlein u. a. beim Mahle saß): Ich fühlte mich wieder ganz in jene Tage zurück, wo ich die Verse sang: „Eh' wir uns kannten ꝛc . . Ein Rosenbusch, dem alle Knospen brechen". — Wir sehen, daß die Stanze ihm lebhaft im Gedächtnis geblieben war; daher [...]delt es sich wohl auch bei jener Tgb.-Stelle von 1818 um bewußtes [illegible]

An Fugger, 29. März 27: „wenn 4 Lustspiele, worunter die Verh. Gabel, — nicht 2000 Gulden wert wären, eine Summe, die Clauren und andere Schmierer für den kleinsten Roman bekommen"; ähnlich im Oed. [Sept. 27 begonnen], R. II, 355: „und die jetzige herrschende Dichtkunst, Wo ein Clauren sogar Reichtum sich erschreibt, als wär's ein gewaltiger Byron" [die Briefstelle zeigt noch deutlicher, daß Pl. hier an schlechte Honorierung eigener Werke denkt].

R. Oed. R. II, 383: „Euch Schande bringen könnte bloß, ja selbst dem Staate bloß Ruin Ein einziger Timoleon an einem Orte wie Berlin." An F. 2. Feb. 28: „Was den Rom. Oed. betrifft, so glaube ich nicht, daß er in einem despotischen Staate, d. h. an einem Ort wie Berlin, wo alles der Censur unterliegt, gedruckt werden kann." Auf die Gestalt Timoleons, die jedoch hier an und für sich nahe lag, war Pl. übrigens früh gelenkt worden durch die Lektüre des Alfierischen Timoleon, 1819, Tgb. II, 263.

Platen schreibt an Fugger 2. Jan. 28: „Von Deutschland weit entfernt, ist es mir mehr als je darum zu thun, mit einem Werke zu erscheinen, dem man einen klassischen Wert nicht abstreiten kann (vgl. in dem Gedicht Antwort An einen Ungenannten, Febr. 28.: Eher nicht an eure Herzen klopf' ich an, an eure Pforten, Eh' das Größte nicht gethan ich, eine große That in Worten"), einer Sammlung von Gedichten, denen man, Klopstock, oder Goethe abgerechnet, nicht leicht etwas an die Seite wird setzen können." Hier stellt Platen Klopstock und Goethe als die Dioskuren der Lyrik hin und sieht sich als den Dritten an. Aehnlich in der Parabase im Oedipus (R. II, 412), wo Klopstock und Goethe als die beiden großen Lyriker gefeiert werden und hinzugefügt wird, keiner sei erschienen „dem unsterblichen Paare vergleichbar". Wir können aus jenem Brief folgern, daß Platen bei dieser Stelle im Oedipus an die neue Sammlung seiner Gedichte (1828) dachte. Er sagt ja auch ebd.: „Keusch lehnt Klopstock an den Lilienstab, und um Goethes erleuchtete Stirne Glüh'n Rosen im Kranz. Kühn wäre der Wunsch, zu ersingen verwandte Belohnung." Dagegen erscheint Platens Selbstgefühl sehr herabgestimmt 1835 in der Taormina-Elegie, wo er nach Nennung von acht deutschen Lyrikern (u. a. Kleist und Stolberg!) fragt: „Darf ich der neunte zu sein mich rühmen?"[1] Oed. ebd.: „Doch keiner erschien in der Kunst Fortschritt dem — Paare vergleichbar". Im Brief (2. Jan. 28; Oed. ist 28 beendet): „Ein so großer und gleichmäßiger Fortschritt lyrischer Kunst (wie in Pl.'s Gedichtsammlung) ist mir — anderwärts nicht bekannt geworden".[2] Er sieht gewissermaßen in seinen Gedichten eine Entwicklungsskala, wie sie sonst nur von mehreren Individuen durchlaufen wird.

Zu obigen Briefe vgl. den Brief vom 5. Mai 27 an Schwab: Sie

---

1. Vor Lektüre des Ungerschen Buches geschrieben.

2. Seine Gedichtsammlung nennt er 2 I 28 (an F.) ein Werk, „dem man einen klassischen Wert nicht abstreiten kann". Vgl. Abass.-Prolog: Doch wünscht' ich . . zu euern Klassikern gezählt zu werden.

können sich denken, daß ich [unter den Gedichten] eine strenge Auswahl getroffen — habe, so daß ich dieses Werk unter meinen bisherigen Sachen für das Gediegenste halte. (Vgl. 16. Dec. 27 an Schwab: ein „Hymnus, den ich für mein gediegenstes Gedicht halte." Parab. R. I, 87: Doch hält der Poet just jenes Gedicht [Ded.] für seine gediegenste Schöpfung"; Bilder Neapels [1827]: dem Heimatland Stimmt er süßen Gesang und gediegenen Redeton).[1] Es ist zugleich etwas, um den Recensenten das Maul zu stopfen, da es auch meine Feinde werden anerkennen oder schweigen müssen." Vgl. a. e. Ungenannten: „eine große That in Worten, Welche — Lob erpreßt von Sylbenklaubern [Recensenten!], Selbst den Feinden muß gefallen ꝛc." Die genannten Briefstellen zeigen m. E., daß Platen bei der „großen That in Worten" wenigstens auch an seine neue Gedichtsammlung dachte.

29. März 27 Pl. an F. bez. seiner Gedichtsammlung: „Zu dem Ganzen gedenke ich noch einen Prolog in Terzinen oder Oktaven zu schreiben." Das unterblieb, doch ist manches davon wohl in die Terzinen der Pythia im Ded. (aus der Pl. wohl selbst spricht) und in die Stanzen des Abassidenprologs übergegangen, auch in die Antwort an einen Ungenannten (vgl. die verwandten Motive).

R. Ded. R. II, 370: „Schon in Charons Nachen stand Fast ein ganzes Volk vernichtet, — Das gebracht die letzten Opfer seinem Könige zulieb, Der's zum Dank dann strich mit Ruten, ja, mit Skorpionen hieb" bezieht R. auf D. Miguel (vgl. übr. I, 542: Es mordet jener D. Miguel ꝛc.). Vielleicht ist jedoch Ferdinand VII. von Spanien gemeint, heißt es doch von diesem Ode 31, sein Volk habe ihn nicht lassen wollen. „Jener entwich, da focht's Sechs Jahr' um ihn, — befreit zuletzt Ihn aus der Haft. Er kommt und liefert Seine Beschützer dem Blutgerüst aus." Ebd. (R. II, 370): „Einen Vatermörder sah ich ꝛc."; auf Alexander I. gemünzt (s. R., der an die Polenlieder erinnert). Diese Stelle lehrt, daß Pl. bei den Parriciden (Ode 35 und I, 669) auch stark an Alexander I. nnd dessen Mitschuld an Pauls Ermordung dachte. Lajus erzählt ebd. (R. II, 370), er sei zur Unterwelt hinabgestiegen und habe dort das vernichtete Spaniervolk, ferner mehrere gekrönte Gimpel [dies Wort gebraucht Pl. gern], z. B. jenen Vatermörder gesehen.: „Aber ich erwachte schaudernd" [im verwandten Ged. Reich der Geister: „Der Wüterich erwacht und schaudert"]. In dieser Fiktion zeigt sich m. E. Einfluß von Dantes Inferno; geschrieben ist die Stelle 1827/28, und 31. März 27 schreibt Pl. an F., er lese oft aus Dante und Alfieri vor, „die einzigen ital. Dichter, die ich lesen mag"; vgl. Tgb. 12. März 27. Polenlieder I, 108: „Unterirdischer Chor" [metrisch an das Parzenlied zum Meleager gemahnend]: „Gesetzbefreiter Monarchen

———————

1. Ded. Schluß: „Den gediegenen Klang" der griechischen Poesie. Nachl. II, 13: er will wenige gediegene Werke" schreiben; II, 29: „gediegne Form" [auf zwei seiner Ged. bezw.]; „Gediegenheit" (künstlerische) auch Nachl. II, 198; Son. 26; R. II, 342; Tgb. II, 688 u. 700.

Chor", nach: princeps lege solutus. I, 113: Europa — wird unendlich ruhig sein." Nach dem berüchtigten Wort: Warschau ist ruhig [Freiligrat, Gedicht an H. von Fallersleben: Cobelenz ist ruhig]).

16. April 1830 an Fugger, bez. der Abassiden: „Die dummen Leute sollen sehen, daß ich meine Verskunst nicht nötig habe, um etwas Gutes zu schreiben, ja, wie ich glaube, etwas weit besseres, als ich bisher geschrieben habe." Vgl. Abassiden-Prolog: „Und weil mir vorgeworfen ward, es wäre Mein Vers zu gut für eure blöden Ohren — So hab' ich diesmal ein Gewand erkoren, Ganz schlicht und einfach und bequem zu fassen. — D'rum hab' ich euch dies neue Lied gesponnen, — Es ist, wofern mir unter wärmern Sonnen Gereift ein Lorbeer, seine reifste Beere."

Abassidenprolog [1829]: „Ich — der ich mäßig bin —, gebe Mich ganz und gar für einen schlechten Prasser: Auch misch' ich täglich meinen Wein mit Wasser." Auf die Gefahr des Vorwurfs der Küchenzettel-Philologie hin bemerk' ich, daß auch dies ganz lebenswahr ist. Schon 11. Juni 27 an F.: „Was mir in Rom am meisten schadete, war der Wein, den ich zwar mäßig, aber pur trank, was man in Italien niemals thun darf. Jetzt trinke ich wenig und immer mit Wasser, Café und Chokolade niemals." [Im Abass.-Prolog ist ja ebd. von der Moccafrucht die Rede.]

Spuren der Klassiker in den Werken.

Goethesches.

Tgb. vom 6. Okt. 1816, bez. des Tasso: Das Wasser, aus dem die Goethesche Muse schöpft, ist ein reizend umbuschter Bach, von spielenden Fischen bevölkert, von Vögeln überflattert, dessen klare und reine Flut den köstlichen Goldsand des Grundes durchschimmern läßt." [citiert von Petzet S. LVIII]. Pl. wird hier selbst zum Antonio, der dem Tasso einen Ariost als den Größeren gegenüberstellt[1]. Es fehlt nicht an starken Anklängen: Alles Verehrungngswürdige und Schöne, sagt Goethes Antonio [709 ff.], scheint bei Ariost „wie unter Blüten-Bäumen auszuruh'n, Bedeckt vom Schnee der leicht getragnen Blüten, Umkränzt von Rosen, wunderlich umgaukelt Vom — Zauberspiel der Amoretten [bei Platen die gleichfalls asyndetisch aufeinanderfolgenden Participia: bevölkert und überflattert]. Der Quell des Ueberflusses rauscht daneben Und läßt uns bunte Wunderfische seh'n. — Von seltenem

1. Er stellt ja dem ehemals von ihm vergötterten Schiller hier Goethe als den Größeren gegenüber, wie jener dem Tasso den Ariost.

An die Worte des Goetheschen Tasso (I, 3): „Ich komme langsam, dir ein Werk zu bringen Und zaud're noch es dir zu überreichen. Ich weiß zu wohl, noch bleibt es unvollendet, Wenn es auch gleich geendigt scheinen möchte. Allein war ich besorgt, es unvollkommen Dir hinzugeben, so bezwingt mich nun Die neue Sorge 2c." wird man gemahnt, wenn Pl. 2. IV. 26 an Schwab schreibt: „Aber so sehr ich erfreut bin, dieses Lieblingswerk dem Publikum übergeben zu können, so ergreift mich doch eine gewisse Aengstlichkeit, es so vollendet als möglich zu geben."

Geflügel ist die Luft, Von fremden Herden Wies' und Busch erfüllt [bei Pl. gleichfalls der Bach mit Fischen sowie das Gefieder]. — Zu den Versen Tgb. I, 663: „Selbst vom Allerteuersten was wir besessen" 2c. mit ihren abundierenden Trochäen regte Pl. wohl Goethes Gedicht „An Lotchen" (W. I, 76) an, wo gleichfalls die Trochäen ohne Zügel dahineilen. Pl. citiert eine Stelle daraus im Tgb. zweimal, einmal um dieselbe Zeit (I, 634, ferner I, 204). —

Zum Prolog an Goethe (I, 64). Es heißt zum Schluß: „Wenn auch der alte hohe Baum verdorben —, Wenn auch der Glanz von ehedem erstorben. Zerstückt ein Reich, das trotzte tausend Jahren 2c." Solche Betrachtungen waren vielleicht in Platen durch seine Lektüre rege geworden. Am December 2 las er (Tgb. vom 28.) die „ersten zwölf Kapitel von Dohms Denkwürdigkeiten, die mir großen Genuß gewähren. In der That, auch noch in diesen letzten Aeußerungen — scheint mir das deutsche Reich ehrwürdig und — überaus anziehend." Er meint, „daß — nach Untergang des Reiches und in kleinen zerstückelten Verhältnissen" einem Staatsmanne kein begeisterndes Ziel mehr winke. „Gesetzliche und politische — Verhältnisse, ohne ein Unendliches dem sie untergeordnet, können höchstens ermüden 2c." Lange Zeit darauf rief er Franz II. zu: „Ohnmacht, Zerstücklung, jegliche herbe Schmach War unser Loos, seitdem du Germaniens Reichsapfel nicht mehr wiegst — Uns alle preisgabst schimpflichem Untergang! 2c." Er spricht in dem Prolog von Goethes Kritikern 2c.: „Die Mißverstehenden zu ganzen Haufen." Das hatte Pl. selbst erfahren; gerade um jene Zeit schrieb er z. B. (Tgb. vom 15. Juni 22): Es werden hier (in Heidelberg) Vorlesungen [über Faust] von Hinrichs gehalten, aber freilich abstrakt genug und im Geiste der Hegelschen Systemerei".[1] — „Die Uebelwollenden zu ganzen Scharen". Auch davon hatte Platen in seiner nächsten Nähe Proben gesehen. Am 22. Juni 22 berichtet sein Tgb. über einen Spaziergang mit Bekannten: „Wir hatten einen Band von Goethe mit uns —. Harnier und Löw, veranlaßt durch ihren Lehrer, den hiesigen Historiker Schlosser, bildeten die Opposition gegen Goethe." — „Verkannt von ferne hausenden Barbaren". Hier sind wohl die Merkel und Pustkuchen gemeint.[2] — In diesem Strafgericht über Goethes Verkleinerer erkennt man Platens Verdruß über die eignen „Krittler", ebenso wie man aus den Worten: „Und stelltest dar in wahren, großen Zügen, In welchen Abgrund die Begierde führet, Wenn das Gefühl sich nicht vermag zu fügen, Und wenn der Geist nach dem Versagten spüret" ein leises Nachzittern eigener Kämpfe herausfühlen kann. Gemeint sind hier übrigens, wie mir däucht, die „Wahlverwandtschaften", ebenso wie im Folgenden gewiß auf Hermann und Dorothea hingedeutet

1. Hinrichs wird im Romantischen Oedipus, R. II, 352, verspotet. Vgl. st „Gabel" R. II, 323: Hinrichs, ein . . Narrenschiff, wo man den Faust scholasticiert.

2. Auf Pustkuchen verweist auch Unger. — Die Wahlverwandtschaften hatte Platen u. a. nicht lange vorher, März 21 gelesen [Tgb II, 449].

werden soll:„ — gebühret: Bei dieses Taumels schwankender Empörung Zu hemmen und zu meiden die Zerstörung“. Hermann IX, 305: Nicht dem Deutschen geziemt es die fürchterliche Bewegung fortzuleiten ꝛc.“ Platen fährt fort: „Dich hat die Ahnung aber nicht betrogen. Macht gegen Macht ist kräftig aufgestanden“. Hermann: „so stünde die Macht auf gegen die Macht“. — In Strophe 4 nennt Platen Hafis' Gedichte „ein Netz, worin die Herzen man erbeutet“; ein Lieblingsbild Platens. Festgesänge I, S. 246: weil der Neid „spricht, ich sei kein Dichter, soll Nun ich feig' einzieh'n gemütumstrickende Netze der Kunst?“ — Vgl. das Lied: „Was wirfst du schlau mir Netze?“ (I, 367) und Gaselen I, S. 142: „mich, den du längst im Netz gefangen.“[1] — Uebrigens sucht Platen sich in diesen schönen Stanzen sichtlich dem Goetheschen Stil anzuschmiegen, und aus den einleitenden Worten: „Du magst dich noch einmal an ihn gewöhnen, Du siehst ihn wieder dir entgegenkommen, Mit frohem Klang der Zeiten Drang verschönen — Vielleicht von innerlichem Schmerz beklommen“ klingt es uns wie ein leises Echo aus dem Anfang von Goethes „Zueignung“ zum Faust entgegen (Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten ꝛ. — Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage). Und auch Goethes Seufzer: „Mein Lied ertönt der unbekannten Menge, Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang'“ findet hier seinen Nachhall (Die Mißverstehenden zu ganzen Schaaren ꝛc.).

Zu Ungers Parallelen zu den Gaselen (s. u.) füge ich hinzu Gasel 49 [Anhang]: „Besäßen wir Samarkand, besäßen Bochara wir, Dem Liebchen schenkten's gern wir, vergäß es das Nein wie wir.“ Gewiß nach Goethe [Divan, W. VI, 158]: Hätt' ich irgend wohl Bedenken, Balch, Bochâra, Samarkand, Süßes Liebchen, dir zu schenken Dieser Städte Rausch und Tand? hafisisch. Zu der Stelle N. I, 409: „Ach jeder Scherz ist nur ein Selbstvergessen Und jedes Lächeln kommt mich hoch zu stehn'“ vgl. „Divan“, W. VI, 181: „Jeder Scherz, der mich ergetzte, Wird nun schuldenschwer und teuer“; wohl zufällige Uebereinstimmung.

Prolog zu „Tr. um Treue“: „Wo Pomp ꝛc., Ja, Häßliches, ich sage nicht zuviel, die Nerven unterhält“; weiterhin: „der das Schöne noch zu denken wagt, Zu bilden sag' ich nicht“. Solche Einschübe und Zusätze liebt Goethe in der N. Tochter, z. B. 1751: Anheimgegeben ward ein edles Kind Auf Tod und Leben, sag' ich wohl zuviel? — deiner Willkür.[2] 1850: Und dich umgiebt — ein Kreis Von Aehnlichen,

---

1. Vgl. noch Kadmus 757: fliege nicht ins schlaugestellte Netz. Hochz. 225 Von Schlingen — umstrickt, Konnt' ich das festgedrehte Netz nicht lösen. Sonett I, 153: In welche Netze würd' ich, wenn ich hängen An deinem Auge bliebe, mich verstricken! Epigr. N. I, 310: selten vermagst du dem magischen Netz zu entzieh'n dich.

Vgl. „Liga“ II, 434: Diese Stadt, Wer hätte damals ihr ein Netz gestellt? Oed. V urspr.: jede Masche „meines Panzerhemds Umspinnt mit einem Netze Dein . . . Ich“ (Nachl II, 93); auch N. I, 14, 108, 228 (635, 639)

2. Ebd.: Unschuldig ist — bedarf es wohl Beteurung? — dieses Kind

Von Gleichen sag' ich nicht. [Eurip. Medea 889 Kirchhoff: ἀλλ' ἐσμὲν οἷόν ἐσμεν, οὐκ ἐρῶ κακόν, γυναῖκες.]

Die erste Tgb.-Notiz Platens aus Rom 24. Okt. 26) lautet: „So war es mir denn wider eigenes Vermuten bestimmt, gerade heute an meinem 30. Geburtstage des Abends gegen 7 Uhr an der Porta del Popolo anzulangen." Man wird lebhaft an Goethes erste Notiz aus Venedig in der Ital. Reise erinnert: „So stand es denn im Buche des Schicksals auf meinem Blatt geschrieben, daß ich 1786 den 28. Sept. Abends — um 5 Venedig zum erstenmal aus der Brenta in die Lagunen einfahrend, erblicken — sollte."[1]

„Gabel" R. II, 320: „Aber eins verleihst Du . . was wenige, die dich besitzen, — zu genießen versteh'n, was ist dies Eine? Die Freiheit." Leiser Anklang an Egmonts Worte (W. 8, 283): „— so säh' ich dich . . und dankte dir, was einem Könige zu danken hart ist, Freiheit." (Ged. Tgb. II, 626: „Doch sei die Gabe, die ihm Gott verlieh'n, Wo nicht verkannt, doch wenigstens verzieh'n!" Tasso 2324: „Doch das, was die Natur allein verleiht — das wird er nie verzeih'n. — das Talent, das jene Himmlischen Dem — Jüngling gaben").

Schillerisches.

„Klagen eines Ramlerianers": „Mit kecker Stirn und Nase Stürmen lock're Knaben den Parnaß — Zeus! Was ist aus uns'rer Zeit geworden, Aus der Musenalmanache Zeit? — Dichter ihr, wo seid ihr hingeraten, Denen Leiern noch den Arm bewehrt? Die ihr Sonntags eure Lämmerbraten Ohne Lorbeerblätter nie verzehrt? Chloris, Doris, mag're Schäferinnen, Die ihr schäkertet im öden Thal — Komm zurück — Der das Altertum so breit getreten, Der die Grazien wieder aufgefrischt! etc." gemahnt m. E. stark an Schillers „Jeremiade", wo ja auch das Neue verdammt, das Alte herbeigefleht wird: „Komm', Komödie, wieder, du ehrbare Wochenvisite, Siegmund, süßer Amant, Mascarill, spaßhafter Knecht! [auch hier die Namen!] — Und du Menuetschritt unsers geborgten Kothurns, — Alte Prosa, komm' wieder — Alles in Deutschland hat sich in Prosa und Versen verschlimmert, Ach, und hinter uns liegt weit schon die goldene Zeit";[2] — zu den „Klagen" vgl. auch „Gabel" II. Schluß:

---

1. Vgl. 24. Okt. 24, wo er beginnt: So war mir's denn wider Vermuten beschieden, meinen 28. Geburtstag — in Venedig zuzubringen; — auch noch 8. Sept. 26: So war es denn wider Verhoffen beschlossen, daß ich Innsbruck schon, ehe 2 Jahre verflossen, wiedersehen sollte [ich fand diese Parallelen selbständig, ehe ich Ungers Buch, in dem sie kurz erwähnt werden, gelesen]. — Platen las die „Italiänische Reise" u. a. Ende 1821 (Tgb. II, 506).

2. R. M. Meyer vergleicht die Kl. des Raml. mit „Deutscher Parnaß", W. A. II, 23 (was Unger erwähnt). Dies Goethesche Gedicht war vielleicht in Pl.'s und Fuggers Gesprächen öfter gestreift worden; dafür spricht, daß F. einmal (Nachl. I, 248) bez. einer cynischen Stelle in der „Gabel" schreibt: „Zu des Faunes frechen Küssen Leuchtet mit Verdruß der Gott!"

[Hätten Goethe und Schiller nur Altes aufgewärmt,] „So stünden wir bei Ramler noch, der längst in M. verstorben". Die Schreibung „Zeus" im Anfang des Gedichts gemahnt an Ramlers auch von den Xenien verspotteten Vers von „Zeus Ruhebette"

Die Verherrlichung des Griechentums in der Parabase Ded. III Schluß, die in der Herausforderung gipfelt: „So ruft die Besten unter euch empor! Wohlan! Es zeige sich Lykurg! Epaminondas trete vor! Ihr schweigt? — Daß ihr in eurem frommen Klub nicht einen einz'gen Heiden habt 2c." gemahnt stark an Schillers Briefe über d. ästh. Erziehung, Göd. 10, 288, wo es u. a. heißt: „Welcher einzelne Neure tritt heraus, Mann gegen Mann, mit dem einzelnen Athenienser um den Preis der Menschheit zu streiten?" — [Der Preis Aspasias 2c. gemahnt an Friedr. Schlegel.]

„Lebensregeln" [Aug. 1817] Nr. 32: „Suche deine geistige und sinnliche Natur — in Harmonie zu bringen. Veredle deine Sinnlichkeit!" Aehnlich Schiller i. d. Br. über d. ästh. Erziehung; Pl. hatte damals [Juni 17] Schillers ästh. Schriften gelesen (Tgb. II, 775).

Polenlieder I, S. 104: „Und sei's, und soll die Welt es glauben Der Mächtige darf sich kühn erlauben Jedwede That: Nur borg' er nicht den Schein des Rechtes, Er flehe nicht zu Gott für Schlechtes Um Schutz und Wehr; Er trage frei das off'ne Laster, Und seine Stirn von Alabaster Beflecke keine Röte mehr! Nur rühm' er nicht sich und erdichte Ein göttlich Recht! Wie manche — Erlangten Kronen Durch Verbrechen 2c." Vielleicht schwebte hier halb unbewußt M. Stuart 961 vor: „Ich bin die Schwache, sie die Mächt'ge — Wohl, Sie brauche die Gewalt, sie töte mich . . Doch sie gestehe dann, daß sie die Macht Allein, nicht die Gerechtigkeit geübt. Nicht vom Gesetze borge sie das Schwert — Und kleide nicht in heiliges Gewand Der rohen Stärke blutiges Erkühnen. Solch Gaukelspiel betrüge nicht die Welt. Sie — geb' es auf, mit des Verbrechens Früchten Den heil'gen Schein der Tugend zu vereinen, Und was sie ist, das wage sie zu scheinen."

Die große Rede des Dogen „Liga" II [Schluß] gemahnt ein wenig an Stauffachers große Rütli-Rede Tell II [Schluß]; auch in Einzelheiten. Doge: „wenn der Ueberzahl Der Feinde nicht wir widersteh'n und wenn Venedigs Boden, welcher unser Werk — und welchen nie ein Feind Betreten hat in mehr als tausend Jahren, Erzittern soll 2c.". Stauffacher: Wir haben diesen Boden uns erschaffen Durch uns'rer Hände Fleiß. — Unser ist durch tausendjährigen Besitz der Boden — und der fremde Herrenknecht Soll — uns Ketten schmieden?[1]

Im „d. Parnaß" wörtlich: „. . Hält der Faun die Nymphe fest, Und zu ihren frechen Küssen Leuchtet mit Verdruß der Gott".)

1. Bei der Tagebuch-Notiz I, 288: „Er (der Freund) war die Blume meines gemeinen Lebens" schwebt wohl dunkel Wallensteins Wort (Tod V, 7) über den toten Freund vor: „die Blume ist hinweg aus meinem Leben" 2c., die „um die gemeine Deutlichkeit der Dinge" den rosigen Duft wob. Nicht lange darauf citiert Platen die Stelle selbst (I, 486)

Noch eins: Gläserner Pantoffel A. II, 80, Astolf: Er ist beklagenswert, das ist gewiß! Pernullo: Er ist belachenswert, das ist gewisser

In der „Vorrede zu der Hafisübersetzung“ heißt es [R. III, 210], Voß sei mit den Alten zu vertraut, „als daß es ihm möglich wäre, uns ihre Dichtungen in dem Stile der Stubenmädchen von Leipzig vorzuführen.“ Platen denkt hier gewiß an die „schöne Naivetät der Stubenmädchen zu Leipzig!“ [Schiller, „Jeremiade“].

Tgb. I, 481: Ich bin der unglückseligste der Menschen (ohne Anführungsstriche); sollte Platen hier nicht der wörtlich gleichlautende Ausspruch des Parricida (Tell 3122) halb unbewußt vorgeschwebt haben? Die Tgb.-Stelle ist überhaupt poetisch gehoben und gleitet jambisch dahin; so auch sonst öfter, z. B. I, 469: „vielleicht wirst du am Busen ruhen einer edlen Frau“[1]; die vorher prosaische Rede fliegt, vom Sturm der Leidenschaft emporgehoben, rhythmisch dahin. — Tgb. II, 10: „doch f ü h l t e ich bald, daß ich wohl nicht der M a n n d e s S c h i c k s a l s s e i n m ö c h t e“, erinnert an Wallensteins Wort (Tod 1989): „Ich fühl's, daß ich der Mann des Schicksals bin.“

Im Tgb. I, 158 münzt Pl. ein Schillerwort auf Napoleon: „Nicht eine Welt in Waffen fürchtet er, Wenn er im Frieden lebt mit seinem Volke.“ Die Herausg. verweisen auf „Jungfrau“ 1, 10, wo es (147) heißt: „Nicht eine Welt in Waffen fürchten wir, Wenn sie einher vor unsern Scharen zieht.“ Gemeint ist aber M. Stuart 609: Nicht eine Welt in Waffen fürchtet sie, Solang sie Frieden hat mit ihrem Volke.“ — Tgb. II, 144: „Was meine Furcht erwartete, was der Beschluß des Schicksals, „das unseres Lebens Saitenspiel nicht gleich stimmte“, beschloß, geschah“. Ich möchte bemerken, daß Pl. hier (ungenau, wie häufig) D. Carlos 198 f. citiert: „Wenn's wahr ist, daß die . . Natur . . unsrer Seelen zartes Saitenspiel am Morgen unsres Lebens gleich bezog.“ — Tgb. I, 68 heißt es: „Friedrich Wilhelm hatte das Beispiel allen Königen gegeben.“ Pl. citiert hier wohl M. Stuart 2349: „Euer Oheim gab das Beispiel allen Königen der Welt.“ Dafür spricht auch die Wortstellung.

Schillerisch klingt auch Tgb. I, 59: Schicksal — „Ich verlange Ersatz; ich habe große Forderungen an dich zu machen.“ Vgl. etwa Franz' Monolog „Räuber“ I, 1 [z. B. Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein [mit der Natur zu grollen]. — Ged. Tgb. 30. Nov. 15: „H o l d e F r e u n d s c h a f t, G o t t v e r w a n d t e, Die so süße traute Bande Um die Ird'schen schlingt.“ Schillerscher Tonfall, vgl. Glocke 307: Heil'ge Ordnung, segensreiche[2] Himmelstochter, die das gleiche — freudig bindet — Und das teuerste der Bande wob.

Noch einige kurze Bemerkungen über andere Einflüsse.

K l o p s t o c k i s c h e s: Ode 14: Wie deines Leibs Gliedmaßen Unsterblichkeit ausdrücken (Klopst. Petr. u. Laura: ihre Bewegungen Sprachen

---

Fiesco III, I [Göd. III, 83]: Den Tyrannen wird F. stürzen, das ist gewiß! F. wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser! „Die Antiken“ R. I, 62 wohl nach Schillers „Pompeji“ (Pl.: „Um den etruri[...]en Krug. Sch.: „in den etrurischen Krug“; u. a.)

1. Im Tassostil. — Ueber das Pathos einiger Partien s. Schefflers Einleitung

2. Liga II, 434: Hier herrscht der Ordnung segensreicher Geist.

alle die Göttlichkeit ihres Herzens). R. I, 703: „O Nacht des Ruhms! Jahrhunderte freuten sich Dir längst entgegen“ — vielleicht übrigens nach Soph. Antig. 149: τᾷ πολυαρμάτῳ ἀντιχαρεῖσα Θήβᾳ [Tgb. 23. Juli 25: Lektüre der Antigone] —. R. I, 264: der — den Lohn, der erhabenen Tugend Lohn erntet. Klopstockisch auch der Anfang von Ode 7: Wenn du, Natur, eine Gestalt bilden willst, Vor den Augen der Welt, wieviel du vermagst, darzuthun, Ja, dann trage der Liebling Deiner unendlichen Milde Spur. — Ode 16: Dein Auge — huldvolle Gespräche sprach es [Klopstock liebt die fig. etym.].[1]

Abassidenprolog: er habe das Gedicht von Siena an beide Meere geschleppt, „Und schlepp' ich weiter, bitt' ich nicht zu staunen, Denn häufig wechseln meine Reiselaunen“. An F. schon 26. Nov. 27: „Ich will — nach Neapel zurückkehren. Ich verzärtele mich und folge meinen Launen“. Jene Stelle atmet den Geist Byron-Harolds, des vornehmen Reisenden [bei uns später Pückler-Muskau], wie überhaupt der Prolog mit einem leicht ironisierenden, an historischen u. a. Anspielungen reichen Stil und den bunten Reimen [s. auch die gestrichenen Strophen] an Byron gemahnt [s. z. B. den Anfang des Don Juan].

Zu Byrons Einfluß auf Platens politische Lyrik sei hier beiläufig ein kurzer Hinweis gestattet: Man lese Byrons Ged. „Das eherne Zeitalter“; eine grimmige politische „Wochenschau“. Da finden wir viele Lieblingsmotive und -Wendungen Platens. Z. B. Abschnitt 6: Oestlich; Sklaven [Pl. Ode 35: nach Asien heim stumpfnüstrige Sklaven peitscht; vgl. Ode 28, Z. 11]. Harmodius [s. o.]. Kosaken [Pl. I, 541]. Russenhaß

1. In einigen Jugendgedichten zeigt sich m. E. auch Bürgerscher Einfluß so in den Gedichten Tgb. I, 487 ff.: Das Ged. I gemahnt in Inhalt, Ton und Metrum stark an Bürgers Elegie: Als Molly sich losreißen wollte (vgl. auch B.'s „Gegenliebe“, „Huldigungslied“ und „Mollys Wert“, zu letzterem Pl. S. 489: Ist sie kaufbar, diese Gabe?). Besonders die Wiederholungen einzelner Worte sind Bürgerisch (sie erscheint mir geradezu charakteristisch für Bürger; man hat m. W. noch nicht darauf hingewiesen; z. B. im „Huldigungslied“, Sauer S. 32: Gott behüte, liebe Seele, Gott behüte dich davor ꝛc.), z. B. Tgb. I, S. 487: Lang Geliebter, lang im Stillen, 488: So vergönne was ich werde, Was ich werden kann und will, 489: Da ich nichts von all dem habe, Da ich nichts von all dem bin (auch inhaltlich!), 492: Mein Entzücken, Weh mir, mein Entzücken fällt. -- Deine Weihe, Die Erhörung, Deine Weihe folgt dir nicht — Vgl. auch in dem Ged. Tgb. 14 IV 19: Wandern möcht' ich dir zur Seite, Dir zur Seite durch die Welt! Mit B.'s Elegie vgl. auch das Ged. Tgb 26. XI. 18: Und Du hieltest mich nicht eines, Auch nicht eines Blickes wert! Fließt ihr Thränen, fließt vergebens! — Wer verleiht mir Rat und Licht? Gieb, o Schicksal mir ein Zeichen: Soll ich hoffen oder weichen? Liebt er oder liebt er nicht?“ Bürger a. a. O.: „Wird sie in dem Kampf erliegen? Wird sie, oder wird sie nicht? Sterben, rief sie, oder siegen ꝛc. Herr mein Gott erleuchte mich! Ist wohl . . Irgendwo noch Heil für mich!“ Sehr möglich, daß der junge Pl. in Stunden heftiger Herzenskämpfe in Bürgers leidenschaftlichen Gedichten Trost suchte. In diesen Wiederholungen vielleicht auch span. Einfluß.) An B.'s „Elegie“ gemahnt auch Pl.'s „Elegie“ I, 471.

Abschn. 7: Inquisition [Pl. Ode 35, Nr. 2]. Spanien [Pl. Ode 31]. 9: Italiens Knechtschaft [Pl. I, 86; 542]. 10: Kalmücken, Kosaken, Griechen [Pl. I, 108: die Kirgisin u. a.], K a t h a r i n a [Pl. I, 111 und 225]. **Baschkiren** [Pl. s. o.]. Ebd: „Sklav' sei, wer will." Pl. Ode 33: „Wer Sklave Moskaus wünschte zu sein, er bleib's" [beiläufig Abschnitt 6 der Ausdruck: „der Knecht der Knechte", wie bei Pl. Ode 6]. Pl. rühmt den „gewaltigen" Byron [II, 355] öfter.

18. Januar 31 an F: Leopardi, einer der besten neuern Lyriker Italiens, der in Accenten, welche beinahe P e t r a r k a s würdig sind das Schicksal seines Vaterlandes beweint. [In der gleichzeitigen Ode 30 Jan. 31: dein schwerwiegendes Wort, Petrarka]. Leopardis freiheitliche patriotische Dichtung mag wohl auch leise auf Pl.'s politische Lyrik eingewirkt haben.

Dafür, daß bei dem Prinzip, wenig Personen vorzuführen, wohl **Alfieri** von Einfluß war, bei dem ja die sonst (s. o.) üblichen Vertrautenscenen zu Monologen eingefroren sind, spricht Folgendes: 31. März 27 [Iph. keimte Juni 27!] schreibt Pl. an F.: er werde sich „immer auf w e n i g e P e r s o n e n beschränken 2c.", und **in demselben Brief** heißt es: „Ich bin öfter in [Bottazzis] Studium, wo ich ihm gewöhnlich aus Dante oder **Alfieri** vorlese, die einzigen italienischen Dichter, die ich lesen mag [Vgl. Tgb. 28. März 27: Pl. liest aus Saul vor]. Und 2. März 27 an F.: „Wenn ich anfange Tragödien zu schreiben, so werde ich, wie **Alfieri,** blos an die Nachwelt denken."[1] Tgb. 12. März 27: Dante und Alfieri erscheinen mir in immer schönerem Lichte. Tgb. 28. März 27: „Er ist ein großer Bewunderer A l f i e r i s, ich selbst nicht minder, und ich fühle immer mehr meinen eignen Trieb zur **Tragödie** erwachen" [Iph. Juni 27]. Also ist wohl die Iph. auch von Alf. beeinflußt. 8. März 31 an F.: „Die historischen Tragödien von Alf sind alle verboten — Wenn es erlaubt wäre, A.'s Filippo, seine M. Stuart seine — Pazzi zu geben 2c., so würde man Wunder sehen." (Vorher: „Einen Agamemnon 2c. mit Würde darzustellen sei schwer. Alfieri schrieb bekanntlich einen Agamemnon [auch in Pl.'s Iph. tritt Ag. ja auf!]). Vgl. das Epigramm „Alfieri", wo es ursprünglich hieß [R. I, 741]: „M e r o p e führe, M a r i a sodann und der spanische P h i l i p p Dich in g e r e g e l t e r Kunst [die Pl. im Drama selbst anstrebte!) äußerste Schöpfungen ein; — Siehe den S a u l, nenn' ihn meiner Triumphe Triumph." Tgb. II, 263 [1819]: Alfieris M e r o p e und Timoleon; II, 950 Alfieris Ottavia. 1818 hatte Pl. Alfieris Autobiographie gelesen, Tgb. II, 148.

Die von R. nicht datierten Ueberschriften zu Schauspielen C a l d e r o n s [I, 536] stammen gewiß von Ende 1818 [frühstens Okt.], Tgb. 6. Okt. 18 über Calderons principe constante „das erste Stück, das ich von ihm

1. Vgl. Ode 2, Str. 13. — Pl. hat viel mit Alfieri gemein: liberaler Aristokrat, herb, hypochondrisch; von erhabener Einfachheit im Stil.

13."; über andere Stücke 27. Okt., 19. Nov., 27. Nov, [vgl. 16. und 21. Dez. ꝛc.] 1818. Es heißt in den „Ueberschriften" zu Calderons Los empeños de un acaso: „Was den Zwist entzünd' und mehre? Was ihn durch so manche Wendung Glücklich führe zur Vollendung? Eifersucht und Lieb' und Ehre". Der Keim dazu schon Tgb. 27 Okt. 18: „Ohne Zweifel hat nie ein Lustspiel eine so glückliche Schürzung und Lösung des Knotens mit solchem Uebermaß interessanter Situationen — verbunden [wie dieses]. Liebe und Ehre — machen die Seele dieser Komödien aus, wozu sich noch — Rache und Eifersucht fügen ließe".[1]

4. Kapitel.

Zu Platens Stil und Eigenart.

Wiederholungen.

Wiederholung einzelner Motive: In einem Gedicht in freien reimlosen Versen (Jan. 1816; Tgb. 1, 402) heißt es: Aber sel'ge Träume Sind die weißen Blüten An dem Baum des Lebens, Welche bald verweht vom Sturm Nicht zu Früchten werden. Doch durch Farbe, Duft und Schönheit Jeden Sinn ergötzen". Diese Stelle wird 1819 zu einem eigenen kleinen Gedicht ausgestaltet (Redlich I, 354): „Ich pflückte die weißen Blüten Hoch am Baum des Lebens. Bald verweht von nordischer Luft Dürfen sie nicht sich bilden und reifen. Aber blühten Sie drum vergebens, die durch frischen Glanz und Duft Jeden Sinn ergreifen?" Und schon in Charl. Corday (1812) sprießen die ersten Keime dieser „weißen Blüten"; es heißt dort V. 104 (s. o.): Du Silberblüte, die vom Lebensbaum Herniederträuft aus seinen vollen Wipfeln, Die Liebe — benannt" Auch später noch einmal erduftet dem Dichter die weiße Blüte, in dem Gedicht An eine Geißblattranke (1822): „Zwischen Fichtenbäumen . . Find'

---

1. Von des Spaniers Bilderpracht geschwängert erscheint Pl.s Phantasie Tgb. 21 XII 18, wo er schreibt: „O mein Adrast — Du bist schön wie der Rosenbusch — Wohlthätige Blitze wirft dein Auge, wie das Wetterleuchten in der Sommernacht — Deine Worte sind mild wie der Thau, du lächelst sehr reizend. Selig das Mädchen, das Du umarmst." Doch hat offenbar auch das Hohelied eingewirkt. — Ein Nachklang der Calderon-Lektüre ist auch das Ged. „Das Leben ein Traum" v. 7. VI. 20 (I, 327; 16. I. 20) hatte Pl. wieder des Calderonischen Stückes gedacht.

Die Ged. „Gambacorti" 5 XII32 und „Gründung Karthagos", XII 32 sind in Assonanzen. Tgb. 5 XII 32: Calderonlektüre; wohl metrisch anregend (letzteres Gedicht spielt auf Venedig, „Alexius" auf das Zarenhaus an; vgl. Polenlieder).

ich, teure Blüte, dich so spat? . . Da verriet dich dein Geruch dem Wandrer, Deine Weiße, die dich blendend schmückt"[1] (ähnlich beginnt übr. das Gedicht von 1820, Redlich I, 330: Zwischen Fichtenwäldern 2c.). —

In der Abhandlung über das Theater als Nationalinstitut rühmt Platen in poetischer Prosa das Nibelungenepos [er selbst kühne epische Pläne hegend!]. „Laßt uns hören" ruft er „die große Frau, die am Eingange des Gedichtes als zarteste Jungfrau steht, wie sie, durch's Leben gereift, durch Schmerz und Rache gehärtet, ihres verratenen Gatten Schwert – zieht und das Haubt ihres Feindes abschlägt!" – Fast wörtlich dasselbe in der Schlußparabase des Oed.: Uns blieb „ein gewaltiges Lied von der mächtigen Frau, die erst als zarteste Jungfrau Dasteht — Bis dann sie zuletzt, durchs Leben gestählt, durch glühende Rache gehärtet, Grauenvoll auftritt, in den Händen ein Schwert und das Haubt des enthaubteten Bruders". Platen muß, als er dies schrieb, jene Stelle vor sich gehabt oder sie auswendig gewußt haben. — Bei dem, was (im Oed.) folgt: „Auch lispelt um euch der melodische Hauch aus späteren Tagen des Ruhms nach, Als mächtigen Gangs zu des Heilands Gruft die gepanzerten Friedriche wallten", dachte Platen sicher an seinen Hohenstaufenplan [Hymnen I, 247: Hattest Du solch stählerne Vorfahren? — bis zum Jordan wagten sie einst die Kriegspilgerfahrt? Ode 3: Hohenstaufens eiserne Hand; Ode 33: Barbarossa, Konradin; Taormina-Elegie: um die Wiege der Kaiser — erscholl feuriger Minnegesang.].[3]

Im „Abschied von der Zeit, als Epilogus zu den Vermischten Schriften" (R. I, 438) heißt es: „Konnt' ich doch sonst mich auferbauen, — Nun hör' ich die politischen Schellen Mir ewig vor den Ohren gellen, — Als wolle der Staat die Welt verschlingen. Doch sind wir sonstige Sklavenhorden Auf einmal liberal geworden." — Jetzt ersehen wir aus den Tgb., was Platen zu diesen Expektorationen veranlaßte. 5. Febr. 22: „Wegen der Eröffnung der Landstände ist allenthalben das politische Gespräch so sehr an der Tagesordnung, daß

1 Hier liegt aber ein wirkliches Erlebnis vor, s. Tgb. vom 29. Okt. 22: „Vorgestern fand ich — ein noch blühendes Geißblatt —, das mich zu einem Gedicht veranlaßte", und Laubmann-Schefflers Anmerkung dazu.

2. Alearda 221: Liebe — schläft im Kelch der Hagerose. Vgl. „die beiden Rosen" Redlich I, 374: Hagerose und gefüllte Rose. Zum Schluß: In meiner Knospe schläft der ganze Himmel; in „Marats Tod" Redlich II, S. 45: ein Glück, das jetzt noch in der Knospe schläft. (II, 306: Der Kolibri schläft im Kelche der Tulpen.)

3. Im R. Oed. giebt die Sphinx dem Dichter auf, ein korrektes Distichon zu schaffen. Poesie und Sphinx sind in Verbindung gebracht auch Hymnen I, 255: „Euch schenkte die Natur geschmeidigen Sinn, Obsiegend leicht des Gesangs ernster Sphinx." Wie dort Oedipus die von der Sphinx gestellte Aufgabe löst, so ist hier gewissermaßen das Brüderpaar Frizzoni ein Oedipus, der die Rätsel der Platenschen Hymnendichtung löst.

es mir äußerst lästig wurde. Ich suchte mich daher dagegen zu entladen, und dies geschah vorgestern durch ein Gedicht in Knittelversen, Abschied von der Zeit rc." — So erklärt sich auch der etwas dunkle Schluß des Gedichts: „Germania, — laß' dich nicht verführen, Dich nicht in politische Ketten schnüren! O laß dich länger nicht betreffen, Ausländischem Dünkel nachzuäffen, Um anzustaunen, um einzuholen, Was abgeschliffen du an den Sohlen! Du wußtest das Große sonst zu nähren Und ließest Einzelnes gern gewähren [vgl. übr. Schillers unausgeführtes Säkulargedicht], Es war dir Kraft und Fülle verliehen Und wußtest nichts von Theorieen. — Nun schlagen sie dich über einen Leisten, Daß du seist, wie da sind die meisten!" Mit der Ausländerei ist also das liberale Verlangen nach Einführung der Landstände gemeint, das sich auf französische Vorbilder berief, mit den „Theorien" die politischen Lehrmeinungen. Das Gedicht ist insofern sehr bedeutsam, als es zeigt, wie ablehnend der spätere Sänger der Polenlieder damals noch der Politik und den liberalen Ideen gegenüberstund! Ich sehe übrigens, daß Platen den Anfang des letzten Abschnitts dieses Gedichtes 7 Jahre später (1829) in Prosa wieder aufgenommen hat. Im Gedicht hieß es: „Germania! Weib voll edler Zier, Dein letzter Dichter steht vor dir. Er spricht: O laß dich nicht verführen, — Es war dir Kraft und Fülle verliehen — — Und zogst auf mannigfalt'ger Spur Ein Bild der ewigen Natur!" 7 Jahre später heißt es in den Schlußbemerkungen zu den „Hohenstaufen" (gleichfalls der letzte Absatz; R. III, 249): „Liebe deutsche Nation! Laß dir von deinen falschen Propheten nicht so entsetzlich viel weismachen! — Vertrau' auf die Schöpferkraft der Natur rc." — Am Schluß heißt es hier biblisch: „glaube nicht, daß die Zeiten erfüllt sind rc."; auch jenes Gedicht klingt in einen biblischen Ton aus: „Und ach! Dein Sänger kann allein Auf Trümmern ein Jeremias sein". — Beide Stellen finden sich am Schlusse eines Epilogs (dort: „Epilogus", hier „Schlußbemerkungen", und die Stelle „Liebe deutsche Nation rc." ist wiederum für sich als „Schluß" überschrieben.)

In dem (zunächst für den Rhampsinit bestimmten) Prolog zu „Treue um Treue" heißt es in der urspr. Gestalt (Tgb. II, 741, Dec. 24): „Da bald charakterlos — der selbsterfund'ne Held ein Bubenstück, Durch beide Pole motiviert, begeht Und bald sich vollends an den Galgen selbst Der gord'sche Knoten der Intrigue knüpft." Die Stelle wurde dann (1825) getilgt. Allein sie ging, was man m. W. noch nicht bemerkte, fast wörtlich in das Gedicht für die Zettelträgerin Piß über, wo es heißt: „Denn saht ihr nicht in trag'scher Glorie Ein albernes Gespenst torquiert Und eine Kriminalhistorie Durch beide Pole motiviert? Ja, förmlich um den Galgen drehen Intriguen sich mit gord'schem Witz." Müllners Hugo sagt ja (B. 575): „Solch ein Rätsel — Bin ich mir, denn Pol und Pol Einen sich in meinem Wesen" und deklamiert endlos von „Nord und Süd".[1] — Schon am 16. Mai 18 heißt es im Tgb.: „Der Kontrast

von Norden und Süden [in der „Schuld“ ist] schief und häufig sehr übel angebracht.“[1] — In jenem Gedicht, dessen Spott über die Müllner rc., wie R. bemerkte, einen Vorklang zur „Gabel“ bildet, heißt es: „Von uns'rer Bühne, liebe Christen, Wie gerne spräch' ich rc.“ Die erste Parabase der Gabel beginnt: „Wißt ihr etwa, liebe Christen,“ (vgl. II, 331: liebe Christen).

Verh. Gabel, I Schluß: Zwar Geburt verleiht Talente — Doch der Kunst gehört das Leben, sie zu lernen, seid ihr da! Vgl. „Aphorismen“ R. III 245: Das Genie ist angeboren und geht dem Leben voraus: die Kunst muß gelernt werden und ist die höchste Aufgabe des Lebens für den, der das Genie besitzt.

Einen Vorklang von Verh. Gabel IV Schluß: „Ja dann mag er [der Dichter] sterben, wie es schildert euch ein früh'res Lied, Lanzenstiche viel im Herzen, als der Dichtkunst Winkelried“ bietet Gasel 12: „Der Dichtung Lanzen faſſ' ich mit einander Und berge sie gesamt in meinem Busen“[2]; die Gestalt Winkelrieds war dem Dichter schon bei seinem Aufenthalt in der Schweiz, 1816, lebendig geworden.[3]

In der Verh. Gabel, IV Schluß, deutet Platen an, er habe kein politisches Lustspiel schreiben können wegen der Censur. Einen Begriff davon, wie eine politische Parabase Platens ausgefallen wäre, giebt das in jambischen Tetrametern geschriebene Polengedicht „Warschaus Fall“ R. I, 94, bes. in seiner urspr. Gestalt, R. III, 277; auch das (vielleicht von Byron beeinflußte) Gedicht „Italien im Frühling 1831“.

Manches aus den (vom Censor unterdrückten) Polenliedern ist in anderen Gedichte wiederzufinden, z. B. Polenlieder S. 111: „Von deinem Hause kehrt sich Voll von Abscheu weg die Sonne, Wie vom Haus der Tantaliden“ (vgl. auch Goethe Iph. V. 390). Das ging über in Ode 35 [Kassandra], wo es, gewiß ebenfalls mit Bezug auf Czar Nicolaus, heißt: „Noch einmal, wie's kündet die alte Fabel, Ueberm Haus blutgieriger Tantaliden Sein Gespann rückwärts mit Entsetzen lenkend, Schaudert Apollo.“[4] Jenes Polenlied verbreitet überhaupt Licht über diese Ode: heißt es in der letzteren, es reihe sich Frevler an Frevler, so sind damit offenbar die einzelnen Successoren der Czarenkrone gemeint; diese einzelnen blutigen Gestalten werden ja in dem genannten Polenlied aufgereiht[5]. — Polenlieder S. 98: Die Polin fleht jedes Un-

1. Vergl „Gabel“ II, 336: „wehe, wenn die Pole sich Berühren, wenn des einen Pols Produkte durch Den andern Pol verschlungen werden“.

2. Ich sah nachträglich, daß Pl. selbst die Parabasenstelle auf das Gasel zurückgeführt hat, R. II, 287.

3. Am 9. Juli 16 sah Platen Winkelrieds Haus in Stanz (s. Tgb. und widmete dem Helden einige Verse (Er, den keine Lanzen schreckten rc.) dann pries er im Gedicht „Schweizergemälde“ (Sept. 16) „Stanz, so stolz auf Arnold Winkelried, O Heil dir, Mann des Ruhmes, Mann der Schmerzen, Mit deinen hundert Lanzen in dem Herzen!“ (leiser Anklang an Bürger, Mollys Abschied: „Mann der Liebe, Mann der Lust und Schmerzen!“).

4. In den Polenliedern ist es versifizierte Prosa, hier aber plastische Darstellung.

5. Wir ersehen daraus auch, daß auch in der Ode mit dem Haus der Tantaliden das Geschlecht der Romanoff gemeint ist!

heil auf das Haus des Czaren herab, der Blutgeruch soll seine Gattin aus dem Bett verjagen; wenn er lacht, „Thu' ihm der Geist die Waisen kund, die er gemacht, — Und stirbt er nicht, empfind' er doch Der Hölle Graus“ ꝛc. Vgl. „das Reich der Geister“, 1832, wo dasselbe in erhabenerem Stil noch weiter ausgeführt wird und die letzten vier Verse der Ode 31, die denselben Inhal haben und gewiß in erster Linie auf Nicolaus zielen. Platens Tyrannenhaß hatte sich später von Napoleon auf den weißen Czar übertragen, wie es das „Berl. Nationallied“, Str. 9—12, veranschaulicht. In der Ode von 1831, R. I, S. 669, heißt es: dann impft er [der böse Geist] stets blutgierigem Stamm sich ein, Deß ganze Laufbahn einer Kette Gleicht von entsetzlichen Parriciden; in „Kassandra“: „und parricidisch Reiht im Wettlauf mächtiger Ungeheu'r sich Frevler an Frevler. (Vgl. in der Ode S. 669: Verbrechen sühnt Verbrechen, Und jede Schandthat, liebeheuchelnd Führt er sie aus).

Polenlieder I, 109: Er ist ein Satan. Ode I, 669: Oft lebt des Abfalls Engel in Menschenform — der Same Satans! Hierzu Ode 35: Frischen Unheils wuchernder Same. I, 669: Dann impft er [der böse Geist] stets blutgierigem Stamm sich ein. Ode 35: Hoch als Giftbaum ꝛc. ragt — Dieser Stamm, der alles erdrückt. Polenlieder I, 105: Es ist von manchem hohen Stamm Die Wurzel faul. (I, 96: [unbildlich] Aus mörderischem Stamm. Ode 34: dem Stamm jener Semiramis [des Nordens!]. I, 112: Die Moskowiten, „deren Nasen sind so schmuck“. Ode 34: stumpfnüstrige Sklaven. Zu I, 112: „Rom mit seinen Jesuiten Nehme diesen Händedruck,“ vgl. Ode 35, Str. 2 [Inquisition]).

Gaselen R. I S. 621: Deine Wang' ist, dürft' ich Küsse holen mir, das goldne Vließ. Gas. S. 45: Nach dem Vließe deiner Locken fährt mein Herz als Argonaute.[1] — Zu dem Gedicht An die Tulpe [Andre mögen andre loben] vgl. Gaselen R. I, 601, Nr. 12: Mir vor allem schön erschien die Tulpe ꝛc. —

Alearda [1818] V. 270: Hyacinthen seine Locken; vgl. das Ged. Tgb. vom 22. Nov. 18: „Duft'ger als die Hyacinthe Seh' ich deine Locken glänzen“. Verh. Gabel II, Schluß: Hyacinthenes Haar fällt über das Haupt.[2] — Ode 12: „Deines Bilds Bild.“ Rom Oed. IV Schluß: ein Bild des Bilds der Welt. II. 482: Ebenbild des Bilds der Wahrheit. — Rom Oedipus I Schluß: was ihm in der Seele so tief lag; ebd.: ihm liegt es so tief. Vgl. Ode auf den König von Rom „ein

1. Vgl. im Gedicht an Adrast Tgb. II, 249 f. (1819): O dann trüg' uns Argonauten Jeder Strand ein golden Vließ. Platen liebt das Wort Vließ; vgl. Antw. a. e. Ungenannten: bis mich Frost und Alter lüstern macht nach eurem Vließe. Gedicht Tgb. II, 322: Der Rasen treibt — sein grünes Vließ. Hirt und Winzerin I, 268: mit dem zottigen Wollvließ. Zu obiger Stelle vgl. an einen Ungenannten: Wie ein Weihgesang des Orpheus auf dem Schiff der Argonauten.

2. R. I, 577 (nach Hafis): Hyacinthenhaar. Hier ist aber umgekehrt Haar bildlich, Hyacinthe unbildlich gemeint.

Herz, dem — alles so tief liegt." — Gedicht Tgb. I, 488 Dein Patroklos, mein Achill! Gedicht ebd. S. 452: Dürft' ich werden dein Menötiade (d. h. Patroklos). Rom. Oedipus I, Schluß: Sechs Lustra begehrten die Griechen von dem Jüngling, der — zu dem tragischen Kampfe sich anbot. Vgl. Tgb. 28. März 27: „Ich bin 30 Jahre alt und fühle mich nun hinlänglich reif" [zur Tragödie]; s. auch 24. Okt. 26: „an meinem 30. Geburtstage. — Da ich nun in das Alter der dramatischen Mündigkeit getreten bin".

Einen leisen Vorklang der schönen Stelle im Gedicht Amalfi: „Sei mir, werde gegrüßt ꝛc." vernehmen wir im Gedicht Tgb. II, 452 f. (1816): „Sei mir Wilhelm, werde mir gewogen",[1] obgleich der Sinn ein verschiedener ist (dies Gedicht hat übrigens das Metrum mit dem bald darauf entstandenen Gedicht: „Hier noch, nah' des Gotthards alten Seeen" gemein), einen Vorklang zu Ode 8: „Ob zwei Seelen es giebt, welche sich ganz versteh'n?" in dem Gedicht „Schweizergemälde" (gleichfalls von 1816) Schlußvers: „Wo sind zwei Herzen, die sich ganz versteh'n?"[2]

Ode 12: „Der an Felsvorsprüngen erlauscht beschäumter Brandungen Ankunft." Elegie, R. I, 231: Nymphen, die .. „der Brandungen auch rauschende Welle behorcht". — Ode 16: Deiner Spur nach sucht' ich das große Rom durch, Ewig erfolglos: Auf und ab stets irrend, soweit die Tiber ꝛc. Sonett 30: Kein Mittel giebt's, das mich dir näher brächte, Und einsam siehst du meine Tritte wanken Den Markus auf und nieder alle Nächte.

Eine echt Platensche Eigenheit ist es, ein volles Lob zuletzt selbst einzuschränken; z. B. am Schluß der Ode „Brunelleschi": Bloß Venedig Kämpft mit dir um den Rang der Schönheit; im Epigr. „Odyssee": Unter den Neuen erschuf Aehnliches bloß Ariost.

Dem Schlußakkord des „Alarich": „Wälze sie, Busentowelle, wälze sie von Meer zu Meere" (die Totenklage), tönt ein wehmütiges Echo aus Kernells Grabe nach (I, 69), ein letztes „Lebewohl des Guten: Haschet es, ihr Frühlingslüfte, Tragt es über Land und Fluten!"[3] (Verwandt ist Polenlieder I, 106: unsre Klagen Fernhinab durch alle Zeit sie tragen Werden Dichter einst, durch alle Lande.") — Im Epigr. „Alfieri" urspr.

---

1. R. I, 174: So werde mir, so zeige dich gewogen.

2. Aehnlich Tgb. vom 17. März 22: „Nur einer oberflächlichen Ansicht kann es einleuchten, daß zwei Menschen sich verstehen können".

3. Im Kernell-Threnos: sein Herz hat „Unaussprechliche Gedanken Mit den Seinen still gesprochen". Ode 8: Wenn er — Unerträgliche Qual erträgt

Vgl. noch Sonett 21: „O welch ein Glück — Jahr' um Jahre Mit deinen Engeln, Gian Bellin, zu leben!" mit Sonett 15: „Dich aber hat Venedig auferzogen, Du bleibst zurück in diesem Himmelreiche, Von allen Engeln Gian Bellins umflogen!" Dazu etwa noch im „Gondolier": Es schweben jene Bilder Wie Engel um mich her!

Im Aufruf an die Deutschen R I, 540 heißt es: „Mit den großen Franken eins, Machet neu den Bund des Rheins! — Durch den Handschlag wird er wachsen Urverwandten Angelsachsen." Man denke an den Schluß der Ode an Franz II.: „Dann beut in Freundschaft Deinem erneuten Volk Das neue Frankreich auch den Handschlag." Vgl. dazu auch

(R. I, 741): meiner Triumphe Triumph, R. I, 305: meiner Paläste Palast 309: als der Talente Talent.

Lieblingsworte und Wendungen.

„Verh. Gabel", Schluß: Und der wahren Komödie Sternbild steht im erfreulichen Licht der Erneurung. Hymnen, R. I, 239: es blüh'n in des Lichts Region Sternbilder ihm, Den die Schwungkraft oben hält. I, 253: seines umfunkelten Sternbilds Untergang sahst du. Rubellied: Des Nordens Sternbild wird bekränzt. Epigr. I, 301: des Leu'n Sternbild[1] treffe den Pilger am Meer. Verwandt ist Ode. II, 356: Da schon das Gespann des Apoll in die Wag' eintrat (vgl. die recht prosaische Umschreibung Ode 26: wo hinweist der Magnet). Ode 27: Bist du je, Milchstraßen entlang, gewandelt Nach dem Orion? — Ode 31: wie man Schwüre Bricht in der Nähe des Pols. Ode 35: Da keimt schon unter dem Hauch des Nordpols [Unheil auf]. Hymnen I, 249: flieht stets des öden Polargestads . . Sirene![2] (Tgb. II, 741: ein Bubenstück, durch beide Pole motiviert). — Rom. Ode. II, 354: Was ihr wie Sirenengesänge zu flieh'n habt; Gedichte, R. I, 272: Wo ewige Wollust flötet, als Sirene lauscht; I, 238: Als [Pius VI] an Josephs Brust das Sirenengeschoß abprallen sah; I, 249: Ihr Deutschen, o flieht stets des öden Polar-

auch „Berliner Nationallied": Wer mit Frankreich abgeschlossen Einen Bund, begeht Verrat (ironisch!).

I, 280: Bunt Aneinandergereihtes ergötzt zwar; doch es ermüdet Bald, Einfaches erquickt ewig das Auge des Geists. Ode 25: Doch schätz' ich mehr Einfaches . . getreu dem Geist: Durch Reiz der Neuheit lockt Erhab'nes, Aber das Auge zuletzt ermüdet's. I, 239: Uebergenüssen erliegt oftmals der Geist — beginne zuerst Einfaches bloß (I, 258 wie Fülle sich paart der höchsten Einfalt). — „Gabel" R. II, 307: Als Lüge nur gilt dort Alter und Tod. Hymnen, I, 240: Wem das Dasein ewig erscheint, und der Tod selbst eine Despotenerfindung. — Ode 15: „[die Kraft] Tonreicher Brust Urbilder ans Licht zu zieh'n". In der 4. Hymne urspr. (R. I, 739): Der herbeirief edle Kunst, Sichtbar vor das Auge zu zieh'n. was bloß gestaltlos schläft im Geist."

R. II, 393: Artemisia verdarb sich mit des Gatten Asche ihren Wein. Im Ged. „Turm des Nero" dasselbe Motiv (das in der ersten Gestalt des Ged. übr. noch fehlte): Hier magst du dir Roms Asche sammeln Und mischen deinen Wein damit".

Zu der ausdrucksvoll steigernden Wiederholung in den berühmten Versen (I, 367): „Laß ab, laß ab, zu klopfen, Laß ab, mein Herz, laß ab," die gewissierm. den hämmernden Schlag des schmerzlich erregten Herzens malen, führe ich einige verwandte Wiederholungen an. Gedicht Tgb. II, 247: Wie ertrag' ich's? wie? ach, wie? und II, 372: Ruh', o Ruhe, komm', o komm!

1. Vgl. 30. VII. 27 an Fugger: „Gegenwärtig, wo die Sonne im Löwen steht". — Die antiken Dichter lieben dgl. Umschreibungen.

2. „Alexius": Als zurück ihn diese schleppten nach dem eisumstarrten Pol. I, 62: von Pol zu Pol: 625 der Pol dem Pol.

gestads Freche Sirene (unbildlich I, 262: Seit dies Eiland einst vom Sitz der Sirene sich losriß). — T e u t. An Xylander, N. I, 455: des alten T e u t s Geschlechte; vgl. Polenlieder S. 101: O seid — das alte Volk des Teut! Ode 17: In dem Land, wo Teuts Ursprache geblüht. Vgl. Hymnen, I, 246: Soweit ein Mund Teuts Worte belebt. Oedipus II, 356: in dem Land des Teut, II, 383: im Lande Teuts. Nubellied: vom Sängerchor des Teut.[1] Aehnlich N. I, 73: Thuiskons Volk. — Epigr. I, 279: Stand einst Miltiades etwa Mit Baschkiren im Bund? Ode 33: Baschkireneinfall. Briefw. zw. Berliner und Deutschen, N. III, 265: Boschkiren. — Ein Lieblingswort Pl.'s. ist auch das Wort b e k l a t s c h e n. „Gabel", II, 296: Mittelmäß'gem k l a t s c h t ihr Beifall. Ebd.: Dieses Publikum beklatschet nur ꝛc. S. 332: Welches heute klatscht der Thorheit. Epigr I, 675: beifallend beklatsch' ich's. Hymnen I, 256: beklatschend lüsterne Bänkelsänger. Ode 28: Keuchen am Joch und das Joch beklatschen.[2] [Beiläufig: Tgb. II, 631: „Da man die geistigen Komödianten zwar beklatschen — darf".] Es liegt etwas Rührendes darin, daß Pl., der so schmerzlich empfand, daß „kein Beifall der Befreundeten ihn" spornte, so oft vom Applaus spricht [auch das Wort „Beifall" kehrt oft wieder]. Verwandt ist das bei Platen beliebte Wort h i n r e i ß e n. Ode 15: daß die Dichtkunst irgend ein edles Volk Aufregend hinreißt; Ode 30: Leicht d a s V o l k h i n r e i ß e n d erhöht des D r a m a s Schöpfer den Schauplatz." [Vielleicht wirkte Meister Schellings Ausdrucksweise leise in ihm nach; Tgb. 20. Juli 24: Schelling tadelt die deutschen Dramatiker und sagt, „daß ein Dichter, der d a s V o l k h i n r e i ß e n wolle, anders verfahren müsse".] — Vgl. etwa noch Oed. Schluß: Bis Klopstock — die Welt fortreißt in erhabener Odenbeflüglung [„Wie Gna im Fluge", hebt Klopstock an, „sing' ich meine Freunde!"]; auch Epigr. I, 299: Was zur Begeistrung darf h i n r e i ß e n den Dichter. Amalfi: Masaniello, Der die Gemüter des V o l k e s durch siegende Suada d a h i n r i ß.[3] — N. I, 209: „F r o m m t e s dem Enkel?" [daß Venedig einst so groß war]. I, 237: „Frommt der Sehnsucht — lebloser Hauch? Frommt jenes vorzeitkundigen Mannes [wohl Livius!] Bericht uns? — — frommt es uns? — Nicht das Vergangene frommt. N. I, 542: „Was frommt es ꝛc.? Was frommt dir nun dein Genius? — Nichts frommt es ꝛc." I, 691: „Frommt es zu steigen allein in den Schacht der Erkenntnis?" Gasel 48: Was frommt's? Ode 16: Wenig frommt's Auch I, 635, sowie I, 10, 75, 371 und 588, und 364 und 472 je zweimal Auch in Prosa, z. B. „Lebensregeln" 11: was ihm frommt; Nachl. I, 225 Vielleicht frommt es mehr ꝛc. — Platen liebt auch das nicht mehr recht gebräuchliche Wort v e r s e h r e n. König Odo, N. I, 35: Keine Scheere soll versehren diese langen blonden Haare. Alarich

1. N. I, 540: Eilt, o Söhne T e u t s, herbei!
2. Oed. N. II, 404: [sie] b e k l a t s c h t e n dich.
3. Oed. N. II, 356: Weil — ihn der Huldgöttin leichtsinnige Laune d a h i n r e i ß t.

Keines Römers schnöde Habsucht soll dir je das Grab versehren. Gedicht Tgb. I, 136: Daß dich keiner je versehre. — Weitere Lieblingsworte (z. T. psychologisch bedeutsam!): Erhaben, groß, Pöbel, gemein, Unverstand, vereinen, verpönen; Bluthund (I 227, 253, 290); Sehnsucht, beklommen, Freund (im Vokativ); Der Gute; Wurzel schlagen; scheint (statt des tonlosen „ist"). Genaueres später.

Zur Sprache und Metrik.

Pl. hat eine Vorliebe dafür, das Subjekt ausdrucksvoll an den Schluß zu stellen, wodurch es oft einen gewissen Applomb erhält, bes. bei Namen, und wodurch öfter eine gewisse Spannung erzielt wird: der Satz steigert sich und gipfelt effektvoll im Subjekt; z. B. im „Gondolier": Und wie blockierte Tunis Und jene Türkenrotte Mit seiner schönen Flotte Venedigs Admiral[1]. Ebd.: als Emos Heimzug die Fluten teilte Und ihm entgegeneilte Der Doge Paul Renier. — Hier soll mit Ordensbändern Mich schmücken kein Tyrann. — Wie Kirchenraub und Schande Beging die schnöde Bande. Ode 10: Dann stieg — auf jenen Turm schaulustig Nero. Carus: Wenn zu Pferd stieg Artaxerxes (wir sehen gleichsam das Subjekt des Satzes erst zu Pferde steigen und dann stolz im Sattel sitzen). Liga II, Schluß: Und wenn heruntersteigt Von seinen Höhen dieser alte Staat, Und wenn zerrissen ist das goldne Buch, Und wenn zertrümmert ist der Bucentaur ꝛc. [hier soll wiederum dem vorangestellten Prädikat Nachdruck verliehen werden]. Rom. Oedipus S. 382: Drum könnte lernen mancherlei, so scheint's, von ihnen mancher Christ; im Prolog zu Treue um Treue: welches zum Ersatz vielleicht Für viele Leiden beut ein Gott. Vgl. noch Oedipus Schluß: so oft in verjüngter Gestalt aufstrebte die Welt; — den gediegenen Klang, den einst anschlug die beglücktere Muse von Hellas; — kaum hat sie erreicht der Poet; R. II, 414: damit sich dabei beruhige dein Geschmack; Parabase R. 1, 89: Nicht war, wie es scheint, zu verachten Apoll. — Daß hier z. T. künstlerische Absicht vorliegt, lehrt folgendes Beispiel: In der ursprünglichen Version des Gedichtes „Kloster Königsfelden", wie sie Tgb. I, 618 zeigt, heißt es Str. 3: „Der Ritter Chor, Die Luitpold nach Sempach hingeführt." Das verbesserte Platen für die Vermischten Schriften [1822] so: Die gegen Sempach führte Luitpold [für die Gedichte, 2. Aufl. 1834, noch klangvoller und konsonantenfreier: Die gegen Sempach führte Leopold]. Der Name erscheint jetzt effektvoll am Schluß. (Aus anderen Gründen hat Platen den Vers gewiß nicht geändert; die auf ihn reimende Zeile war an sich keiner Umstellung bedürftig und wurde vielmehr um dieser Zeile willen abgeändert.) Vgl. noch I, 16: Floh von Moskau weg Alexis. II, 427: So kann sie nur beseufzen mein Monarch. II, 442: Während seufzte ganz Italien, und in den Abassiden häufig. Uebrigens schon früh; z. B. Prolog zu

1. Nimmt man diesen Satzteil „Und wie — Admiral" für sich, so ergiebt er einen direkten Fragesatz.

Treue um Treue (bezw. Rhampsinit: „Daß schon erstorben sei die deutsche Kunst — daß sie (Acc.) überstimmen möge bald die Zeit", und einmal schon in T. Kadmus (369): „Dreimal hat zurückgesendet Unvernommen meinen Boten Phöbus."

Auch im Relativsatz stellt er gern das Verbum an den Anfang, was den Eindruck des Energischen, Vorwärtsdringenden macht (und das Subjekt öfter an den Schluß), so daß der Nebensatz die Wortstellung eines Hauptsatzes erhält.[1] z. B. Ode 18: Roms Jüngling seh ich, um den stäubte des Uebekampfs Marsfeld. Ode 6: Ein zweiter Cäsar, Der pflanzte sein dreifarbig Banner rc.[2]; — Ebenso stellt er das Objekt gern, der gewöhnlichen Satzfolge zuwider, ausdrucksvoll an den Schluß. Ode 15: Doch wer erstaunt nicht, wenn ein deutscher König im Busen erzieht Begeist'rung?" Wie wirkungsvoll spitzt sich der Satz hier zu, um im Objekt zu kulminieren! Vgl. „An einen Ungenannten": Ließest weh'n du mir Begeist'rung. Epigr. auf Zschokke: Weil langweilige Lungen so oft ausatmen Geschichte. Ded. R. II, 374: der kaum ertragen kann ein bischen Lüge; S. 382: zu zollen mir ein Distichon. Ebd S. 413: der Wunsch zu ersingen verwandte Belohnung. Ebd. S. 409: Wer wagt zu stören, Süßer, uns den süßen Traum? Ode 17: Wenn er verklärt sinnigen Stoff. — Und so ist es auch bei dem entfernten Objekt, z. B. Sonett 24: wiewohl's getrotzt Aeonen.

Er spitzt den Vers zu und läßt ihn gegen den Schluß hin sich steigern; I, 21: Wir sah'n zerstört von Frevlern, Was würdig schien der Dauer [die Accente am Schluß!]. I, 23: Was je mir schien gewichtig. II, 463: Den die kühlere Luft gelockt ins Freie. 30: Wieder auzubau'n Moschee'n und Türme. Sonett 24: wiewohl's getrotzt Aeonen.[3] —

Starke Hebungen, schwache Senkungen [wie bei den Alten], das ist für Pl. gewissermaßen der Begriff des Undilettantischen.[4] Sein (späterer) Jambus und sein serbischer Vers sind wie Stahl, der Funken sprüht.

Besonders in den Abassiden sucht er die Hebungen möglichst zu heben, die Senkungen zu senken. Studiert man das Epos daraufhin durch, so findet man, daß gewissermaßen ein metrisches Pathos durch das Ganze hindurchgeht; es liegt etwas Strafendes in dieser schneeigen Reinheit des Rhythmus: Pl. denkt immerwährend an die

---

1. Er durchbricht überhaupt fortwährend die Wortstellung des Nebensatzes.

2. Ähnl. i. Gondolier: [Wir sahen wie] Kirchenraub und Schande Beging die schnöde Bande. Otto III.: während — Die frommen Hände legt Mir auf das Haupt Mathilde. R. I, 67: ein Reich, das trotzte tausend Jahren. I, 115: einem Volk, Das wandelt eine solche Bahn, I, 542: wo Bösewichter flechten sich den — Kranz. I, 603: daß poche mir dein Herz. Ode 20: des Throns, von dem nun Steigt herab ihr zagender Fuß bescheiden. R II, 320: Du, die du giebst ihm deine sieben Weihen, 355, nicht scheint's, daß selbst er gefällt sich, 411: damit er verliere sich unter der Mehrzahl, — 457 (Abass.) der Mensch, bevor zu ruh'n gedenkt er 509: die Thüre, deren Ort bediente sich die schöne Fürstin.

3. II, 504: Was sie zugestanden nicht der Liebe [aufsteigender Tonfall; statt: Was sie n. d. L. zugestanden]

4. Außer wo Spondeen beabsichtigt sind.

„hiatusreichen Halbtrochäen", an die metrische Unsauberkeit seiner Gegner. Da er bei jenen, die zu matten Hebungen als Krebsschaden erkennt (auch die plumpstarken Senkungen), sucht er alles zu meiden, was solche verursachen kann, sucht also besonders tonarme Einsylbler, Pronomen, Hilfsverb, Artikel aus der Hebung in die Senkung zu verbannen und schiebt sie überhaupt gern mit einer gewissen souveränen Verachtung an den Schluß. Bes. das einsylbige persönliche Fürwort ist ihm „une esclave, elle doit obéir"; er setzt es gern enklitisch in die Senkung, z. B. „Ließest weh'n du mir Begeistrung"[1]. Daher kommt es übr. auch, daß er das Fürwort es gern abkürzt, z. B. Ode 25: „Aber das Auge zu letzt ermüdet's". Das Gleiche thut übrigens aus gleichen Gründen Goethe in der N. Tochter; z. B. in der Charakteristik der Ehe, 4, 2: Erheben's ꝛc.; die deutsche Sprache hat ja nur allzuviel schwache Sylben mit e). Den Artikel läßt er überhaupt gern weg (poetisch und antikisierend!). Das Pronomen hängt er gern enklitisch an ein betontes Wort an, besonders an ein jambisches (s. u.). Oder er wählt auch jene andere Art der Enklination, die im Griechischen beim Paroxytonon statt hat: τόδε τι Also z. B. Ged. II, 404: „[die] Um deinen Schreibtisch drängten sich beklatschten dich"; II, 452: „statt ein Grillenfänger Zu scheinen euch." II, 355: „Dich rufen hören, finden dich und laben."[2] — Zuerst das lebendige, volltonige Verbum und hinterdrein erst das Pronomen, das sonst vorausgeht (so öfter).

Die Jamben der „Liga" sind in Wahrheit um einen Fuß verkürzte Trimeter. Antik; nicht Shakespearesche Blankverse. Heroisch; nicht dramatisch. Pl. läßt Anapäste (im Anf.) bzw. Daktylen zu, damit die Hebungen um so mehr hervortreten (die Hebung tritt stärker hervor, wenn ihr zwei tonlose Sylben als Trabanten folgen). Auch sind ihm die Pyrrhichien willkommen als geometrische Orte für lästige tonlose Sylben.[3]

Interessant ist es, beiläufig bemerkt, in Pl's Gedichten, Parabasen ꝛc.

---

1. II, 453 f.: Trank und Speise wurden rings verteilt ihr. — Auf den Rappen schwang sogleich der Mohr sich; Senkte . . dann zum Zelt herab sich; Zahle dann mit Gold und Gut, Kalif, es. Fliegt — in alle Höh'n hinauf es. 504: Und dem Mitleid mußte zugesteh'n sie, u. a.

2. II, 331: zu geben es. 405: zu spalten es. II, 483: wenn ich nenne dich . .; 514: sah'n sie lehnen sich, etc.

Ich werde später zeigen, daß (weit mehr als bei Pl. bei Kleist das Enklitikon eines der wichtigsten sprachlichen Kunstmittel ist doch geben bei ihm weniger quantitative Rücksichten als das Prinzip der Accentuierung den Ausschlag.

3. II, 424 „Die er nennt sein Eigentum"; ein anderer würde sagen „Die er sein eigen nennt"; Pl. aber duldet das er nicht in der Hebung (Ode 10: Dann stieg, da er hieß). II, 457: So wünscht der König, daß die apulischen (er konnte sagen: „S. w. der Fürst, daß die ap.", will aber den Artikel nicht in der Hebung dulden. II, 404 im Versanfang: Zu den Waffen (das zu!) II, 425: Zu erobern, 482: Die erlauchte.

zu beobachten, wie Platen unter dem Zwang des antiken Metrums, um volltonige (und recht wirksam von den Senkungen abstechende) Hebungen sowie starke Accente zu erzielen, sich einen Stamm von immer wiederkehrenden Worten bildet, die sich seinem Vers bequem einschmiegen: wiewohl; bloß (statt: nur)[1], samt (statt: mit), bereits (statt: schon), indes; welcher (statt der), jener (statt: er), 2c.; man denke an Voß mit seinem „traun" 2c So kommt es, daß er ein starktoniges Wort in einem Satz lieber wiederholt, statt es wie üblich durch ein (ihm zu tonarmes) Fürwort wiederaufzunehmen[2]; so Ode 28: keuchen am Joch und das Joch beklatschen[3], Od. 14: als wäre deine Wange die Wange der Scham und Unschuld Od. 31: Priester und Priestergebet verscheuchend.[4]

Er liebt [in den Oden etc.] ausgeprägt jambische Worte mit starke

---

1. „Wiewohl" und „bloß" auch öfter in Tgb. und Briefen.

2. Oder statt marklose Flickworte zu gebrauchen, die er überhaupt vermeidet (ähnl. wie Kleist).

3. II, 392: Als — bei dem Schlafgemache Zelindens ihn Zelindens Frauen fangen. I, 309: Scepter entwindet und Scepter verteilt. (Vgl. auch: I, 457: Stähle doch und kräftige doch die Zeit uns.)

4. Aehnlich Ode 3: [stets droht] Priestermund ihm, Priestergewült in Rom ihm 2c. — Ode 2: Freiheit genießest, Ruhm genießest. „Gabel" II, 320: Zu besitzen versteh'n, zu genießen versteh'n. Er liebt auch nach Art der griech. Tragiker (s. etwa Eurip. Iph. Aul. 590 Kirchhoff: μεγάλαι μεγάλων εὐδαιμονίαι) zwei Worte gleichen Stammes aneinanderzureiben, wodurch sinnfälligere Wirkung erzielt wird, bes. in der großen Rede des „Verstandes" an Nimmermann, R. II, 405 (vorher schon: spitzfindiglich die Spitze): Als Pfuscher pfuschend, meines Wesens Wesenheit, und kraft der Kraft (wirksame Alliteration! ähnlich ebd.: Pflöcke pflanzest, und dahinter die vielen r; S. 404 die vielen Zischlaute: zerrt, schwillt, (Schreibtisch) beklatschten, Schwulst, sich stopfen, Schatz, Suada, und bes. zuletzt (wo Pl. selbst darauf hinzudeuten scheint): Denn jeden Hauch, der zwischen meine Zähne sich Zur Lippe drängt, begleiten auch Zermalmungen", ähnl. nachher): umzingeln Dich Verwünschungen; Sachwalter . . Versifex, aus dem Schoße: schütteln dich, Zeus . . Sylbenfall, vorher noch: Floskel, schneide, Zunge. Der Dichter malt das Knirschen und Schäumen des Zorns (ähnlich gehäufte Zischlaute in Orests letzter Rede in Racines Andromaque: Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?). Ebd. noch viele Allitt.; z. B. (404 f.): Müllners Musengott, neunundneunzig, Fieber . . phantasiert, einen einzigen, Fingerpaare Feder: auch assonierende Klänge wie Zigeunerzeunedeutsch, haue dir den Daumen ab); s. auch den (bei Pl. beliebten!) Parallelismus mit enklitisch nachgeschleiftem Pronomen S. 406: In meinen Waffen spiegle Dich, erkenne Dich; 404 drängten sich, beklatschten Dich.

Interessant sind die Wortspiele I, 518: Unser Loos Erlösung Durch den Sohn Versöhner.

Folgende Art der Wiederaufnahme ist bei Pl. häufig: I, 73 f.: wo dem Guten sie sich beigesellt, dem Wahren; — Sollst du seh'n zu welchen Pfeilen greift Apoll, zu welchen Bolzen. Eher nicht an eure Herzen klopf' ich an, an eure Pforten: — die verächtlich mir, verblendet 2c. II, 391: Er sichelt frech mit ihren vollsten Trieben Die Jugend ab, mit ihren schönsten Blüten. I, 106: durch alle Zeit sie tragen Werden Dichter einst, durch alle Lande. Auch I, 162 u. 179.

Hebung, denen er gern ein einsylbiges Wort, bes. Pronomen' enklitisch anhängt. So R. I, 203: umweh'n dich, 310: zu entzieh'n dich (444: zu zieh'n ihn,) 704: bereits er, II, 455: hinauf es, 457: gedenkt er[1]. Um jambische Worte zu haben, gebraucht er dabei gern statt des meist trochäischen Präteritums, das Particip des Perfektums, mit kühner Weglassung des Hilfsverbums, I, 204: Die — umschifft wir, Als begrüßt wir &c. II, 411: getanzt ihn, 450: gespreizt sich.[2] — Ferner liebt er, um der Ode starke Spondeen zu geben, spondeische Worte, wie: oftmals, vormals, ehmals, harmlos (oft), huldreich, liebreich.

Ode 5: Habt ihr umsonst, Sterne, mich nun an der Vorzeit Reste geführt? Lehrt mich größere Schritte, lehrt mich Einen gewaltigen Gang! [Aehnlich urspr. im Abassidenprolog, II, 554: Bis größ're Schritte meine Seele schreitet]: Auch rhythmisch, heißt das wohl, will er imponierender auftreten [Ode 11. Du fügst in den rhythmischen Gang das Wort]: 3. Febr. 27 an F.: „Die florent. Ode gefalle ihm nicht mehr wegen des Spondeenmangels. Bald will er eine alcäische Ode schreiben, „die schon weit energischer auftritt." [Auch dieser und der 1. Ode gab er doch später eine Anzahl kraftvoller Cäsuren, s. R.'s Apparat].

In den alcäischen und besonders in den sapphischen Oden [von 3. ab] ist der ganze Stil beeinflußt durch diese strenge Innehaltung des Spondeus im zweiten Fuß. Die Schnürbrust hindert öfters den natürlichen Ausdruck; doch spiegelt sich in dem strengen Metrum der strenge, etwas verbitterte Geist des Dichters. — Spondeen sind einer einschachtelnden, konjunktionsreichen also mehr logischen als poetischen] Satzfügung hinderlich. Pl. gelangt [besonders unterm Einfluß des Spondeus] dazu, in den Oden [besonders im Anfang des 1. Verses der Strophe], kurze koordinierte Sätze (Hauptsätze) zu bevorzugen, die nur wenige Glieder haben und Pronomina ausschließen, also auch [wie bei antiken Dichtern häufig] das nähere oder entfernte Objekt;[3] so daß das Verbum in absoluter Kraft wirkt; statt lockt mich, winkt mir, einfach: lockt, winkt; statt Zeugen sind uns [bezw. unsere Zeugen sind], Zeugen sind. Man lese Verse wie Ode 12: Schatten winkt hier, Schatten und sanfte Kühlung — Feige lockt, einhüllend in breit'res Laub sich. Aehnlich Ode 3: Aber Rom trotzt.. Gern vermißt sei. 14: Reiz lockt etc. 16: Dich zu seh'n schien Fülle des Glücks [d. h. schien mir]. Vgl. die kurzen koordinierten Sätze [meist im Versanfang]: Ode 12: Bäder auch, weichsandiger Wellengrund ist. 3: Aber schweigt jetzt, Sterbegedanken! 35: Zwar der Hahn kräht. — Ketten d'räu'n, wie nie sie geklirrt. — Passiva, zusammengesetzte und

---

1. I, 298: Laß [sie] — beschrei'n dich. I, 8: voran uns. II, 414: gesteh'n Dir

2. I, 17: [er] Dem gelobt sie .. Treue, 89: weil .. gebaut sie 73: Bis — gethan ich: 390: Die geschätzt ich. (Ohne Enklit. z. B. Son. 24 wiewohl's getrotzt Aeonen. II, 452: [Wenn mich] Turteltauben Bestreut mit Lorbeer, den sie Für mich gepflückt. 463: Den die Luft gelockt ins Freie.

3. Das z. B. die griech. Tragiker gern weglassen. Ähnl. Goethe Helena (8799): Damit nicht Strafe werde.

reflexive Verba werden gern gemieden [um den Krimskrams der Hilfsverba und Pronomina los zu werden] und echt poetisch durch [bildlich starke] Aktiva ersetzt. [S. etwa Ode 16: Nie leuchtet ein Wiederseh'n uns, statt: wird uns beschieden od. dgl.].

Man hat die geschleiften Spondeen getadelt, allein zum Teil wirken sie doch sehr schön und verleihen dem Wort eine eigene sinnfällige Kraft und Energie. Und wie ausdrucksvoll klingen z. B. Verse wie; „jedes Gefühl Sehnsucht, jeder Gedanke Gefühl." Es liegt in diesem schwebend betonten Spondeus etwas sehnsüchtig Aufschwellendes;[1] die Tonung malt das Gefühl gewissermaßen onomatopoetisch. Es läßt sich beobachten, daß Platen gern einen solchen Spondeus an den Schluß der ersten Hälfte des Pentameters, auch des Hexameters, setzt. Die zweite Pentameterhälfte hüpft dann um so lebendiger daher, nachdem ein solcher Spondeus den Strom schleusenartig zu hemmen schien. Auch der Hexameter gewinnt dadurch sehr an Mark und Rückgrat, z. B. (I, 280): „Werde, so rief Dalberg dem Eroberer, Kaiser der Deutschen!" Wie kühn und energisch wirkt hier der Name in schwebender Betonung! Man sieht gewissermaßen den Mann in entschlossener Pose mit wallendem Mantel vor dem Eroberer dastehen und den Arm einladend zu ihm emporstrecken. Wieviel matter, wenn die erste Sylbe betont wäre! — Vgl. (im Pent) R. I, 322: Wandeln wie sonst furchtlos; 231: Während des Meeres Abgrund; 278: Aerger als selbst Ohnmacht; 282: Jedes Bemühn's unwert ist der verpestete Stall; 282: Gab ich zuerst Reichtum; 285: Stümpern erlag nachmals plumpen Geschmacks der Koloß; 286: Zeig' er sich ihm schreckhaft; 314: Der, dem Gemüt nahrhaft, schöne Gedanken erzieht; 315: Freunde, Genuß, Freiheit. Wie wirksam im Epigr. Ascoli: „Siehst Jahrtausende schon altrömische Brückengewölbe Mächtigen Schwungs dasteh'n, hemmen der Bäche Gewalt." Es liegt etwas Wuchtiges, Machtvolles darin; man fühlt diese Brücken werden nicht so bald wanken!

An Fugger 26. Nov. 27: Waiblinger gehöre „zu denen, denen Klopstock ein Trochäus ist." Anders Pl.! Epigr. „Gebrauch des Hexameters": „zu geringen Gedichten | Wend' ihn an! Klopstock irrte wie viele mit ihm." Epigr. Horaz und Klopstock: Klopstock suchte rc. (Beiläufig 11. Juni 27 an F: Beers Epigr. lehrten, „daß man einen Pentameter auch mit zweien Anapästen anfangen kann: „Der olympische Sohn.")

1. Vgl. Hirt und Winzerin: Fühle wie sehr Sehnsucht meine Gebeine verzehrt! Vgl. auch in der Epistel an Rumohr, 272: und leise tritt | Sehnsucht in ihr poetisch Recht. Auch I, 245: „Sehnsucht" in steigender Tonung.

2. Noch zwei Beobachtungen: Er behandelt h als Konsonant: „Sümpfe hinweg" (I, 298) ist ihm kein Hiat (Zahllose Beispiele). 2) Italien, Sibirien rc. sind ihm dreisylbig (so messen die ital. Dichter; Pl. indes schon vor der ital. Reise). Nicht ohne Grund. Er will nicht ein tonloses en (Italien) in der Hebung dulden. Genius Cestius Ischia Phidias zweisylbig. — Beiläufig: am Schluß der Hymne an d. Herz. v. Leuchtenberg heißt es: „Doch wälzt die Dichtkunst der Beredsamkeiten Flut." Man könnte bei diesem seltsamen Plural an die Stelle aus Klopstocks Wingolf denken, wo Cramers Dichtung „Beredsamkeiten" erwähnt wird. „Wirklichkeiten" (Abass.-Prolog), auch in Goethes Zueignung zum Faust. R I, 610: Gegenwarten.

Ästhetisches.

Wieviel wäre über die Plastik und onomatopoetische Kraft von Platens Sprache zu sagen! Darüber an anderer Stelle; hier nur in größter Kürze einige Beispiele: Man lese die 29. Ode:

Flammige Steine,
Deren Wucht, durch Gluten und Dampf geschleudert,
Bald umher auf aschige Höh'n Rubine
Reichlich sät, bald auch von des Kraters schroffen
Wänden hinabrollt ꝛc.

Das bedarf keines ästhetischen Kommentars. Dies funkenhaft aufblitzende „Rubine" (die Vokale a, ö, i);[1] das scharfe Anprallen und Abrollen, versinnlicht durch das gehäufte r! — Ode 35:

Noch einmal, wie's kündet die alte Fabel, —
Sein Gespann rückwärts mit Entsetzen lenkend
Schaudert Apollo!

(Horaz, gleichfalls im Adonius: Risit Apollo). Welch ein starker Ruck in diesem umgetonten „rückwärts": man fühlt, wie er die Zügel gewaltsam anzieht, daß die Rosse knirschen. Umgekehrt in der Parabase von 1834:

Seid Männer und steht, mit dem Fuß vorwärts,
Unerschütterlich fest.

Man glaubt zu sehen, wie sie energisch die Hacken aufstemmen. — In der Ode „Europas Wünsche":

Schon erbebt Stambul, und es flattern ringsum
Christliche Fahnen!

Dies Wort „Stambul", gleichfalls in aufsteigender Tonung: Man glaubt zwei einschlagende Kanonenschüsse zu hören! Dann:

Doch wie Mahmud werde zu Staub die lichtscheu
Türkische Willkür!

Lähmend wie ein aufgewälztes Felsstück oder wie ein wuchtender Keulenschlag lastet hier der Name mit der gedehnten ersten Sylbe. — Ode 38:

Aus purpurnen Wogen empor ragt manches antike Gestein,
Das Römer voreinst in die Flut, Prachtsäulen zu tragen, gesenkt.

Dies schwer lastende Wort „Prachtsäulen".[2] Man hört, wie beim Versenken gewaltiger Steine die Flut klatschend aufspritzt. — Hymne an d. Herz. v. Leuchtenberg:

Anteil am Schmerz, Anteil an der Freude geziemt
Ihr, welche die Fittiche festhält selbst Saturns,
Ihm des Daseins Spiegel vorhält.

---

1. Schönen Vokalwechsel zeigt die Stelle II, 413 (ein Muster plastischen Ausdruckes): Keusch lehnt Klopstock an den Lilienstab und um Goethes erleuchtete Stirne Glüh'n Rosen im Kranz; auch I, 542: Der noch einmal mit Schergenfaust Italiens Blüte mäht. Man betrachte hier auch die gleichmäßig starken Hebungen.

2. Ode 12: Die Zeit hat Tief in Roms brachliegenden Schutt versenkt euch, Hat als Bruchstück nieder ins Gras die schöne Säule geschleudert.

Wir glauben zu sehen, wie sie ihn bei den Flügeln festhält und sein Flug sich sogleich verlangsamt. Erst die Daktylen und dann das matt nachschleppende „selbst Saturns". Beim letzten Vers ist der Stillstand eingetreten: ruhige Epitriten. Daß die Worte „selbst Saturns" von „die Fittiche" durch das Verbum g e t r e n n t sind, darin liegt das Wirkungsvolle. Man meint gewissermaßen zu sehen, wie sie erst nach einiger Zeit den Weiterfliegenden erreicht und nun, ihn bei den Flügeln ergreifend, seinen Schwung sofort hemmt. (Ich spreche hier natürlich nur subjektiv von meinem persönlichen Eindruck.) — In der 4. Ode:

Ach und welch Auge dies,
Hätt' es je Bacchus erblickt, a n A m p e l o s
S t e l l e d i c h h ä t t' e r g e w ä h l t, an dich allein
Seines ambrosischen Leibs verlornes
Gleichgewicht sanft gelehnt.[1]

Bei den Worten „an Ampelos" rc. fängt der Satz gleichsam zu t a u m e l n an, wie der trunkene Bacchus; die irre Wortstellung verrät gleichsam, daß er aus dem Gleichgewicht kam; dazu passen die Daktylen (Stelle dich rc.); aber der Satz beruhigt sich, wie der Gott; von „Leibs verlornes" an wird auch der Vers immer ruhiger, gehaltener, und bei der letzten trochäischen Zeile mit ihrer Synkope ist das G l e i c h g e w i c h - ganz wieder hergestellt. An Ampelos gelehnt steht die weiche Gottesgestalt wieder da ohne zu schwanken. — Hymne „Abschied v. Rom"

Als — das Sirenengeschoß abprallen sah
Dein Kirchenhaupt, a n d ä c h t i g e s Rom, und der sechste
Pius demutsreich von dem Kaiserbesuch heimzog, der erhabene Pilgrim
— Frankreichs Kerkerluft
Atmete sterbend er aus:
Es verließ g r a m s c h w e r der Greis
Deinen F e s t r a u m, V a t i k a n.

Welch ergreifender Kontrast von festlicher Heiterkeit und Seufzerschwüle! Die drei Längen v e r l i e ß g r a m s c h w e r malen den schweren Schritt des Abschiednehmenden. Und wie wirksam charakterisiert das eine Epitheton: a n d ä c h t i g e s Rom. — Ich erwähne noch aus der 4. Ode:

Bis jüngst, der Schicksalslaune gewaltig Spiel,
E i n z w e i t e r C ä s a r l e n k t e d e n G a n g d e r W e l t,
Der pflanzte sein dreifarbig Banner rc.[2]

Dieser entschiedene Accent! Man hört den ehernen Sturmschritt der napoleonischen Kolonnen daherdröhnen. —

Amalfi V. 8: „In den Kalktufgrotten der Felswand Knieen der Gebete beraubt e i n g e h e n d e H e i l i g e n b i l d e r". Welch sanftes bleiches Licht (der wiederholte Diphthong e i); vgl. Leuchtenberg-Hymne: „Doch diese schmückt stets r e i n e r e n H e i l i g e n s c h e i n s Sanftleuchtende Krone." Dann aber der Kontrast: „Dem Herrschaftsmächtigen

1. Gruppe „Bacchus und Ampelos" in den Uffizien zu Florenz. Pl. war ja kurz vorher in Florenz gewesen.

2. Vgl. im „Gondolier": „Am Tag als Bonaparte Der Republik Standarte Ließ werfen in den Staub." Es liegt etwas Thathaftes in diesem Tonfall. Die napoleonische Zeit ist nicht ohne Einfluß auf Pl. geblieben; an sie gemahnt ein gewisser heroischer Klang in seinen Gedichten.

zwängt die Stirn bloß ein Metallreif"; man sieht das klassische Oval des ehernen Korsenantlitzes. Ebd.:

Einhüllt des Weihrauchs Wolke das Leichengepräng
Samt festlichen, ewigen Lorbeers Wohlgeruch.

Man atmet den schweren Duft einer auf dem Totenwagen lastenden Fülle von Kränzen. — Im „Abschied v. Rom": „durch Tempes Thal, das elysische Thal, Wo des Stromgotts Urne längs Grüner Au'n Goldfluten geußt." Welch ein Schwelgen in goldiger Helle!

Wie leicht hingegossen, hingehaucht erscheint Ode 7.

Wenn du, Natur, eine Gestalt bilden willst,
Vor den Augen der Welt, wieviel du vermagst, darzuthun ꝛc.
Alles an ihm werde sofort Ebenmaß,
Wie ein prangender Lenz, von Blüten geschwellt, jedes Glied,
Huldreich alle Geberden,
Alle Bewegungen sanft und leicht ꝛc.

Die einzelnen Satzteilchen scheinen nacheinander von selbst hervorzublühen; spielend leicht hüpfen sie heran — ein ausgeschütteter Blütenregen! Man vgl. die 2. Hymne an die Brüder Frizzoni. —

Welche lachende, jauchzende antike Heiterkeit in Versen wie [Ode 12]:

jenes zerstörte zwar, doch
Stets in Lenzglut schimmernde, stets mit Zephyrn
Buhlende Bajä.

und besonders in dem berauschenden Trinklied [Ode 38], das sich durch leichtverständlichen sinnfälligen Rhythmus auszeichnet. Hier ist das antike Metrum [wie nicht immer bei Pl.] mit solcher Leichtigkeit und Tonschönheit behandelt, daß es auch dem deutschen Ohr fast wie die sangbare Weise des heimischen Liedes entgegenjubelt.

— In den hellen Pokal
Träufe der süße Falerner,
Jahrtausende schon so berühmt ꝛc. ꝛc.

Als sähe man den perlenden Wein im goldigen Pokale funkeln.

Und wie herrlich die „Bilder Neapels"! Ich erinnere an die Stelle:

Wie erhaben sinkt
Schon die Sonne! Du ruhst in der Barke, wie süß gewiegt!

Man fühlt das wohlige Schaukeln, wozu das glücklich gewählte asklepiadeische Metrum wirksam beiträgt, das überhaupt trefflich zu diesem gaukelnden Gemälde, zu dieser immer neue Bilder zeigenden laterna magica paßt.

---

1. S. auch was folgt. Bei dieser Schilderung (geschr. 1835) verwertete Pl. vielleicht einen früheren ähnlichen Eindruck (Tgb. 23. XII. 30.): „Am 8. XI. starb der König (von Neapel) — ich sah das Leichenbegängnis, das sehr brillant war. — In der Hymne (1835) wird auf die brasilianischen Ereignisse Bezug genommen (so auch R. I, V. 54 2 auf Pedros I. Bruder D. Miguel). Dazu s. Tgb. 24. III. 34: „unterrichtend war mir der Umgang mit Dr. Stephan . . Er war zuerst Arzt bei der Kaiserin von Brasilien und wurde durch die Revolution gezwungen, Brasilien zu verlassen". Dann war er in Rußland; auch davon mag er Pl. Interessantes erzählt haben; vgl. noch Tgb. 20. VII. 29: Rugendas erzählt „viel Interessantes über Brasilien", schenkt Pl. brasil. Zeichnungen ꝛc.

Wie lieblich lächeln die Verse mit ihren wiederholten schmeichelnden Liquiden dich an:

O balsamische Nächte Neapels! Erläßlich scheint's,
Wenn auf kurze Minuten das schwelgende Herz um euch . .
Monte Mario selbst und, o Villa Pamfili dich [vergißt]. —
Traust du schon dem Gelispel der Welle dich an? Wohin?
Führt ein Wind die Orangengerüche Sorrents heran?
— Jene felsige Stadt, die berauschende, voll von Duft.

Das Ganze ein schmeichelndes, neckendes Wellen- und Strahlenspiel, ein kosender Zephyrhauch! — Welch erquickender Seeduft in der „Einl. nach Sorrent":

[Kühlung] Die des Meeres Salzwoge dem Kühnen zuhaucht,
Der an Felsvorsprüngen erlauscht beschäumter
Brandungen Ankunft.

Vgl. die liebliche Stelle in der Taormina-Elegie von 1835:

Welche zum Bad vormals seligen Nymphen gedient,
Die sich der ewigen Jugend erfreut in der tiefen Krystallflut
Oder der Brandungen auch rauschende Welle behorcht

Wie ehern und wuchtig schreitet Ode 31 daher:

Er legt ans Schwert kraftvoll die Faust, und —
wer Freiheit zu verkünden wagt,
— der wird geschmiedet
Tief in die Grotte des Felseneilands,
Titanenhaft auf eisernen Rost, zu dem
Das Meer emporschlägt.

Welch großartiger Stil und welche Anschaulichkeit! Sind auch zunächst die Gefangenen der Ergastoli gemeint, — dieser Hauch der Größe weht von einem anderen Felseneiland her, auf dem ein anderer Titan schmachtete!

Mit wie großem Unrecht hat man die Hymnen für Versübungen erklärt, anstatt sich dieser reichen Bilderpracht" zu freuen: „wie ein prangender Lenz von Blüten geschwellt, jedes" Lied! Es ist, als würden wir bald durch Arsenale voll wetterleuchtender Waffen, bald durch Gärten voll sonnenan jauchzender Blumenpracht, bald über des Meeres Weiten dahingeführt, — wenn der Dichter „in des Lobs süßen Born eintauchend der Fittige weithin schattendes Paar klangreich vorbeiführt prachtströmige Wogen des Lieds" oder wenn „ausbreitet die thauschweren Flügel sein Gemüt und der Seemöve gleich, die bald die blendende Schwungfeder hebt luftwärts und bald in das blaue Meer taucht, daher schwebt in Holdseligkeit." Welche funkelnden poetischen Rubine, z. B. in dem Hymnus auf die Herz. von Leuchtenberg. Ja, „ewig wird ihr Mutterschmerz dasteh'n wie ein Niobebild" auf seines „Festlieds Fußgestell; nie trug der Tod eine honigsüßere Form. Thräne, fleuch, hier steht der Nachruhm!" Im Hymnus fühlt sich Pl. so recht zu Hause. Hier bin ich Grieche, hier darf ich's sein! Wie lieblich weckt „an dem rosenumhauchten Silbergeplätscher des Bergquells er alten olympischen Tanz"; wie gut kennt er auch „der Anmut Flüchtigkeit, streut Früchte samt unzähliger Fülle des Laubs." Wie herrlich malt er eine Welt verträumten Lauschens, wenn er von Orpheus' Hörern spricht:

„Auf dem Zweig saß ruhig der Aar, und die Ceder Beugte voll Sehnsucht zu dem Sänger herab Ihr im Luftraum schwelgendes Haupt, Während seinem Ton sich sanft aufblätterten bebende Rosen." Sind das Versübungen?! Man lese die Hymnen und an manchen Stellen wird es einem entgegenleuchten wie ein Vorstrahl von Böcklins traumestrunkenem Farbenrausch.

Und nun will ich einmal den philologischen Mantel ganz abwerfen und für einen Augenblick nur Mensch sein, um dir einen frischen Blütenstrauß der Bewunderung zu Füßen zu legen, o Platon-Platen, du Schönheitspriester[1] dessen Verse seit 18 Jahren angesessene Einwohner meines Innern sind („Seht, dies mein Herz ist wie ein schäumend Meer, erfüllt von seinen Versen" sagt Wildenbruchs Marlow), der du den reinen Weingeist des Poetischen in deine Formen bannst, ohne die Luft des Prosaischen zuzulassen, — dessen Dichtungen uns mit jenem Gefühl „hoher Rüstigkeit" und Heiterkeit entlassen, von dem Schiller spricht! Um dich zu verstehen, muß man mehr als „gebildet" sein, — nämlich wahrhaft gebildet; eine tiefe Geisteskultur, ein verfeinertes Ohr muß man dazu mitbringen. Wann wird die große Masse der „Gebildeten" soweit sein, dich zu würdigen — oder besser deiner würdig zu sein?! Was ich oben ausführte, sind nur armselige Brocken; aber künftig werde ich trachten, soweit ich es vermag, deinem Triumphe die Bahnen zu ebnen, dir Anhänger zu werben, die, wenn auch nicht blind für deine Mängel, sehend sind für deine verborgenste Schönheit, hörend, erlauschend die Musik deiner Tonwellen, den eigentümlichen, männlichen Accent deiner Sprache. Ueber weiteste Kreise schwingt die allmächtige Trivialität ihr Scepter, und ihr Paladin ist der Sport, der Förderer der Herzensarmut. Nicht der Rubel, aber das Zweirad „rollt", das Zweirad rollt und macht die Jugend flach, roh und seelenlos, indes Industrie, Geldwirtschaft und Technik die alte Generation geistig veröden lassen. Das Wort, das Dichterwort hat seine Geltung vielfach verloren, es schwingt nicht mehr nach in echoreichen Seelen; man jagt nach Reichtum und wird innerlich arm; — „sie lenkt der Verstand, ach, nicht das liebende Herz." Die schönen Naturen sterben aus. Aber noch giebt es Kreise, in denen das Edle Verständnis findet; freilich wissen auch in diesen nur wenige einen Platen recht zu würdigen; doch es werden ihrer mehr werden. „Auferstеh, o Platen! wenn im Norden vielleicht man dich kalt wegwiese von Thür zu Thür..!" Die Herrscherin „Platitüde" wird von immer neuen Angreifern belagert werden, ihre Bollwerke brechen dereinst zusammen, und, wie Platen sagt, „Schönheit feiert unsterblichen Sieg!"

Mehr Platen!

---

1. Wurde Lessing mit dem Ruf „Shakespeare-Lessing" gefeiert, so darf ich wohl den Dichter, der da sang: „Und sterb' ich einst, so sterb' ich für das Schöne" als einen Geistesverwandten des schönheitfrohen griech. Philosophen bezeichnen.

Nachträge.

Zur historischen Grundlage der „Ch. Corday“ trag' ich nach, daß 90000 junge Girondisten sich rüsteten nach Paris zu gehen, um die Anarchisten zu überwältigen und daß Ch. sich opfern wollte, um das zu verhindern. Im Verhör: „Ich habe einen Menschen getötet, um 100 000 zu retten.“ — Belsunce ist der Name eines Bischofs von Marseille, der heilig gesprochen ward. — Den Moniteur las Pl. z. B. 15. März 15 [Tgb. I, 155; aber natürlich den damaligen].

Zu S. 35: Es ist fraglich, ob Pl. den Hederich benutzte. Ich bemerke, daß er später einmal [21. April 28] an F. schreibt: „Hast du vielleicht ein ausführliches mythologisches Handbuch, um mir die Geschichte Meleagers ins Gedächtnis zurückzurufen? Mir steht gegenwärtig nur der Ovid zu Gebote. 19. Dec. 28 an F.: „Das mythologische Lexikon könntest du mir — mit dem Postwagen schicken.“ — Das mag wohl der Hederich gewesen sein; sein Werk ist ja ein mythologisches Lexikon, die Bücher von Kanne, Hermann &c. [Petzet S. XLVI] nicht. Die Stelle zeigt jedenfalls, daß Pl. auch mythologische Lexika zu Rate zog.

Zu den Anaphern im Hochzeitg., die an die „N. Tochter“ gemahnen, (s. o.) vgl. noch Hochz. 308: Erfüllt, belebt, begeistert und entzückt. Arthur im Hochz.: „Ist keine Kraft in uns, um dir zu trotzen?“ (dem Schicksal). Tasso 3412: Ist kein Talent mehr übrig — Ist alle Kraft erloschen, die sich sonst In meinem Busen regte? —

Schillerisch ist der Gedanke Hochz. 431: „Es ist nicht möglich! Aus der Hölle nur Kann solch ein falscher Geist entwichen sein. An irgend einem Zeichen hätt' ich ihn Erkannt, erkannt, daß er bei Menschen listig Sich eingeschlichen.“ Vgl. etwa D. Carlos 1078: Was ist das? Durch welchen Mißverstand hat dieser Fremdling Zu Menschen sich verirrt?

Zu Seite 73: Ich sehe nachträglich, daß meine Vermutung betr. des Ged. v. 30. April 19 [R. I, 360] richtig war und daß Pl. thatsächlich das Gedicht, das urspr. anders lautete, zunächst einem „Freunde“ [Adrast], nicht einem „teuren Kinde“ galt. Die Herausgeber haben [Tgb. II, 262] zu diesen Versen nicht vermerkt, daß sie die Urgestalt jenes Gedichtes bieten; bei R. fehlt die erste Lesart aus begreiflichen Gründen.[1] Wir sehen also, daß Pl. hier ebenso wie bei dem Gedicht „Wiederkehrend nach dem Vaterlande“ (s. o. S. 40, Anm.) ein urspr. einem Freunde gewidmetes Gedicht nachträglich so umprägte, daß es einer Geliebten zu gelten schien. So sehe ich auch, daß das große „Fragment“ I, 519, das R. nach der Handschrift mitteilt, urspr. noch ganz anders

---

1. Urspr. hieß es: „Und wohin mein Auge trifft in dieser Schrift, Sieht es, daß sie nichts faßt als den Namen Adrast. (Jetzt: als einen Namen so lieb und so verhaßt) — Werd' ich lustwandeln frei Durch die Blüten im Mai. Mit jenem Freund im Arm, so schön, so gut, so warm?“ — Es war wohl urspr. als eine Art Makame gedacht (s. die urspr. Versabteilung); später wurde der Rhythmus mehr geregelt.

lautete. In der jetzigen Gestalt (R.) scheint es einer weiblichen Schönheit zu gelten: „Du wirst sie nicht mehr seh'n — Ihren Mund, der auf den deinen — Küsse drückt ꝛc.“. Ganz seltsam berühren die Verse „Flieh' die Weiber“ ꝛc. — Urspr. ganz anders, wie jetzt Tagebuch 12. März 20 zeigt: „Seinen Mund ꝛc.“ Das Ganze war urspr. nicht Fragment, sondern abgeschlossen und an Rotenhan gerichtet, der auch genannt wird. (Die Herausgeber haben nicht auf das „Fragment“ verwiesen.) Pl. hat mehreres getilgt, seltsamerweise aber auch ganze Partieen voll lodernder Glut hinzugedichtet (erinnernd etwa an Bürgers „Elegie“. Diese neue Redaktion muß später als 12. März 20 (R.'s Datierung) anzusetzen sein, denn 12. März 20 entstund ja die erste Gestalt [Tgb.]. Pl. ging vielleicht damit um, die neue Version zu Ende zu bringen um sie seinen Werken einzureihen.[1] — Noch eins: Das Gedicht „Noch im wollustvollen Mai des Lebens“ (1818; I, 30) ist, was R. nicht vermerkt, eine verdichtende Umarbeitung des Gedichtes „Die Last der Lieb' und Ruh'“ (1816; I, 389).[2]

Ged. „In Palermo“, Sept. 35: „hinter eh'rnem Wahn verschanzt herrscht hier allein der Pfaff. — O Aberglaube, dickste Nacht, Wie drückst du schwer die Welt! Das Licht, es ist umsonst erwacht Am hehren Sternenzelt. Es spricht umsonst Vernunft, Natur, Den Wahn besiegt sie nie: Ach wäre jene Fabel nur Harmlose Poesie! Schön ist die Fabel, die allein Als Fabel gilt dem Sinn; Doch wenn sie Wahrheit möchte sein, Dann wird sie Mörderin.“ Merkwürdig die gehäufte Wiederholung des Wortes Fabel. Gemeint ist wohl speziell die römisch-katholische Lehre, auch etwa die verwandten Legenden. Auch hier scheinen mir konkrete Einzelerfahrungen zu grunde zu liegen: Besonders fühlbar war Pl. jener Aberglaube wohl auf der Reise von Palermo nach Catania geworden [Tgb. 6. Juni 35], wo u. a. ein Kaufmann mitfuhr, der „nach alter Weise sehr belesen in Fabeln und Legenden war. — Bigott war die ganze Gesellschaft bis aufs äußerste,“ wie denn einer „beständig gegen Luther loszog“ ꝛc. ꝛc. Mit dem „Licht, das umsonst erwacht“ sei, ist also wohl der Protestantismus gemeint [dem ja einst Hans Sachs mit einer ähnlichen bildlichen Wendung zugejubelt hat]. Das lehrt auch eine parallele Stelle iu dem Ged. „Italien im Winter 1831“, wo es heißt: „Als Luthers Stimme tönte, ward von dir sie nicht begrüßt! Du wandtest weg dein taubes Ohr ꝛc.“ Dies Gedicht zeigt überhaupt große Aehnlichkeit mit „In Palermo“ (auch im Metrum!): Hier: Es kämpft der Menschen Lieblichkeit Mit deinem Reiz, Natur. Dort: Was frommt es, daß so liebevoll Dich ausgeschmückt Natur? — Beide schelten den ehernen

---

1. Auch das Ged. „Von Magiern ꝛc.“ I, 253 (O könnt' ich nur die Lebende beschwören“) galt wohl urspr. einem Freunde (vgl. übr. Schiller Erwartung: „O führe mir die Lebende daher!), ähnl. Son. 1, anh., das, wie Tgb. II, 436 (s. Schefflers Anm.) lehrt, Rotenhan gilt. Also statt „Wo ist sie“ hieß es wohl urspr.: „Wo ist er?“

2. Urspr. 48, jetzt 16 Zeilen! Der jetzige Anfang entspricht der urspr. 2. Strophe. Das Ganze ist jetzt markiger.

Pfaffendruck, und klagen, daß Männer hier nicht gedeihen können. — Zu dem Anfang: „Wie reizend ist die Stadt Panorm, — Die Frau'n der Kypris gleich an Form, Die Knaben schön gebräunt“ vgl. Nachlaß II, 398, an Fugger: „Die Lage von Palermo ist reizend. — Neben den scheußlichsten Mohrengesichtern und jenen halbafrikanischen — sieht man bei Frauen und jungen Leuten die ausgesuchteste Anmut; — die Zierlichkeit der Gestalten ꝛc.“ Tgb. vom 29. Mai 35: man sieht sehr schöne Gestalten und höchst interessante Physiognomieen. [Tgb. II, 993: die sicil. Schönheit finde sich nur in Palermo]; — „Mit deinem Reiz, Natur“. Tgb.: jene Gegenden haben — ihren eigenen Reiz. Im Ged. „Aus jenen schönen Stirnen keimt Nie ein Gedank' empor. — Der Schlendrian — Führt Tag an Tag vorbei.“ Tgb.: „Trägheit und gänzlicher Mangel an Kunstfleiß ist der Nationalfehler.“[1]

Zu den **Sonetten**: (ich beziehe mich hier im Einzelnen überall auf das oben S. 45 f. Gesagte). Son. 19 nicht vor 30. Sept., an dem der entscheidende Eindruck (s. die Anklänge); Son. 20 nicht vor 14. Okt. (siehe die wörtlichen Anklänge). Son. 21: „Nun hab' ich diesen Taumel überwunden und irre nicht mehr hier und dort ins Weite — Seitdem [ich] endlich einen Freund gefunden.“ Es ist G. Bellin, der nun wie ein Adrast besungen wird (dies Sehnen nach einem Freund in Venedig ist übrigens auch im unbildlichen Sinne wohl lebensecht). Den bestimmenden Eindruck hierzu empfing Pl. um den 14., 15. Sept. herum, denn Tgb. 14. Sept.: „Die Fülle . . ist zu groß — und lange Zeit ging ich hier wie im Traum herum, aus dem ich mich langsam erhole“ und 15. Sept. (vgl. das Bild vom „Freunde“): „meine erste Bekanntschaft mit dem göttlichen G. B., mein venet. Lieblingsmaler“ [20. Okt. heißt ihm ein Bild Bellins „meine erste Liebe in Ven.“; Unger erinnert dazu an Goethe]. Im Son.: „Mit deinen Engeln, G. Bellin!“ (vgl. Son. 15, Anhang, s. auch u.). 17. Sept. sieht er im Redentore mehrere Marienbilder mit Engeln [von Bellin], die er begeistert schildert. Also vor 17. Sept. liegt das Son. nicht. [6. Okt. sieht er wieder daselbst „die Engelchen von G. Bellin“; Liga II, 437: Engelchen Von unserm süßen Meister G. B.]. — Son. 22: „Die eh'rnen Hengste, die — auf jener Kirche ragen.“ Tgb. 19. Sept. 24: „auf die — Galerie der Markuskirche — Wir sahen nun die berühmten vier Pferde in der Nähe ꝛc. [Doch wird dadurch nicht eben bewiesen, daß das Son. nicht vor dem 19. Sept. liegt.]

Son. 23 nicht vor 19. Sept. (s. o.: „Tizians Mariä Himmelfahrt“, wahrscheinlich auch nicht vor Ende Sept.: im Son. (23): „O Tizian, du Mann voll Kraft und Leben“ und Tgb. 30. Sept.: „ein — Gemälde von T. (La Fede) — Es ist ganz Leben und

---

1. Antwort an e. Ungenannten: „Immer mehr nach Süden laß mich ꝛc. — auf des Aetna Gipfel dichten.“ vgl. Tgb. 25 IV 27: Plan, in Sicilien zu leben. „Der Aetna und das Meer können wohl zu Tragödien begeistern.“

Kraft."[1] (Im Son.: „Erst hab' ich weniger auf dich geachtet"; Tgb. 27. Sept. 24: Auf eine Verkündigung von T. hatte ich früher garnicht Acht gegeben). — Son. 24 wohl nicht vor 30. Sept. (Riesentreppe ꝛc., s. o.); am selben Tage ging Pl. über die Riva de' Schiavoni, von der das Son. spricht. Vielleicht liegt es tiefer in den Okt. hinein; Tgb. 19. Okt.: gehe — gewöhnlich noch etwas auf der Riva de. Sch. spazieren (Riva de' Sch. auch 30. Sept., 13. Okt., übr. auch 7. Nov.).

Son. 25: „Ich fühle Woch' auf Woche mir verstreichen Und kann mich nicht von dir, Venedig, trennen.[2] Hör' ich Fusina, hör' ich Mestre nennen, So scheint ein Frost mir durch die Brust zu schleichen". Vgl. Tgb. 8. Nov. 24: „morgen reise ich ab. Die Gondel ist bestellt bis Fusina, eine Kutsche gemietet, die mich in Fusina erwartet; — [ich] ging nach S. Giovanni — und nicht ohne einen gewissen Schauder betrat ich diesen — reichsten Tempel (vgl. Goethes Iph. 1 ff.) zum letztenmal". Daraus erhellt, daß Son. 25 um den 8. Nov. (jedenfalls nicht viel früher) entstund: Gelegentlich der Bestellung der Gondel und der Kutsche hatte Pl. Fusina öfter „nennen hören" von den Leuten, mit denen er darüber verhandelte. Der Name Fusina giebt schon allein den chronologischen Schlüssel. Um den 8. Nov. entstund wohl auch Son. 16 (Anh.): „Eh mir ins Nichts die letzten Stunden rinnen, Will noch einmal ich auf und nieder wallen, Venedigs Meer, Venedigs Marmorhallen Beschau'n mit sehnsuchtsvoll erstaunten Sinnen. Das Auge schweift ꝛc."; denn s. Tgb. 7. Nov.: „Ich hatte eine große Sehnsucht, die Tolentini — noch einmal zu sehen — mir die Architektur noch einmal einzuprägen, — jenem — Bildersaal P. Veroneses ein letztes Lebewohl zu sagen; denn übermorgen verlasse ich das schöne Venedig. Ich war auch in der Akademie und werde morgen — noch einmal hingehen." 8. Nov.: „Dieser letzte Tag, der mir in Venedig zuzubringen vergönnt ist [vielleicht ist zu lesen „den mir"? wohl kaum]; — ging die hl. Barbara noch einmal zu sehen — Vor der herrlichen Fassade der Scuola di S. Marco, vor jener der Kirche de' Miracoli verweilte „ich noch einmal mit Bewunderung (vgl.: „Will noch einmal ich — Venedigs Marmorhallen Beschau'n mit sehnsuchtsvoll erstaunten Sinnen"), — sah Campagnas „Christus" noch einmal. Auch in S. Salvatore ging ich noch einmal auf und nieder ꝛc." (im Sonetts 16 [Anh.]: „Will noch einmal ich auf und nieder wallen"); Tgb. ebd.: zur Akademie, „um von Tizians Himmelfahrt, von Tizians Johannes Abschied zu nehmen" — die wehmütige, anaphorische Wieder-

1. Vgl. auch Son. 25: Welch eine Fülle wohnt von Kraft und Milde — in so manchem Bilde.

2. Tgb. 24. X.: „Ich kann noch immer mich nicht daran gewöhnen, daß ich übermorgen oder höchstens Mittwoch Venedig verlassen soll". Er hofft noch „einige Tage zu gewinnen".

holung des Namens (sowie der Präposition) ähnlich wie im Sonett (Venedigs Meer, Venedigs Marmorhallen). — Pl. weilt noch „im Hof des Pal. ducale, dessen schöne Fassaden, dessen zierliche Arabesken [auch diese Anapher atmet gleiche Wehmut![1]] mich noch einmal erfreuten. Nach Tische war ich noch einmal auf dem Rialto, und dann erstieg ich den Markusturm, um Venedig und den Untergang der Sonne zu sehen"; vgl. im Son: „Venedigs Meer"; vom Markusturm sieht man ja das Meer, s. o. zu Son. 19. — Deutlich wird hier, daß Son. 16 Anh. um den 7., 8. Nov. entstund. Und wieder sehen wir, alles Einzelne ist erlebt! — Verwandt [wenn auch vielleicht schon früher gedichtet, s. u. die Tgb.-Stelle] ist Son. 15 [Anh.]: „Ich fühle mich, indem ich weiter schleiche, Um eine Welt von Herrlichkeit betrogen, die ich den Träumen einer Nacht vergleiche"; T. 28. Nov. 24: Ven. hat ihn „sein ganzes früheres Leben vergessen lassen", er lebt „in einer Gegenwart ohne Vergangenheit. Dennoch bin ich gezwungen, diese Welt, über deren Grenzen ich nicht hinausblicken mag, in wenigen Tagen [?] zu verlassen. Ich fühle eine unendliche Trägheit, mich vom Platz zu bewegen" [vgl. „ich fühle mich, indem ich weiter schleiche ꝛc."].

Son. 26 wegen des Sebastian, der erst 20. Okt. recht gewürdigt wird (s. o.), nicht vor 20. Okt. anzusetzen; der bestimmende Eindruck für „dal Piombo wie gediegen" schon 13. Okt. (Tgb.): D. Piombos Chrysostomus (der eingehend beschrieben wird) „die Gediegenheit selbst"[2] (zu dem Plural „ihr hohen Tiziane!" Son. 26, vgl. Tgb. 28. Okt.: „wo außer den Tizianen noch soviel Herrliches ist").[3] — Son. 27 nach dem 17. Sept. (P.'s Alexander), wohl auch nach d. 25. Sept. (Alexander noch mehr gewürdigt), doch auch erst nach 29. Sept., denn 29. Sept. sah Pl. den Tobias zum erstenmal, siehe Tgb. v. 29. Sept. [II, 687]: „Heute — ließ [ich] mich nach mehreren Kirchen führen, die ich noch nicht gesehen hatte." Er spricht dann von der Kirche Li Gesuiti; S. Maria dell' orto; S. Marcilian [diese Kirche nennt das Tgb. hier zum erstenmal, und in dieser Kirche sieht er den Tobias]: „In der Kirche S. Marcilian wollte ich nichts anderes sehen, als Tizians Tobias ꝛc." [s. o.]. Also sah er den Tobias am 29. Sept. zum erstenmal. Doch entstund das Son. wohl auch erst nach 12. Okt., wo er den Tobias genauer beschreibt [was er 29. Sept. nicht that] und von neuem rühmt. „Palmas Heil'ge" [die Barbara, wie Pl.'s Anm. lehrt] hatte er schon 15. Sept. gesehen, Tgb. II, 672 [auch 4., 18. und

1. Und auch die Stelle: „Vor der herrlichen Fassade der Scuola — vor jener der Kirche ꝛc. verweilte ich" ist ähnlich abgetönt.

2. Schon 19. IX. und bes. 11. X. über dal Piombo; doch erst am 13. X. die begeisterte Beschreibung des Chrysostomus (den er übr. 24. X. wieder anschaut).

3. Son. 26 „Tulipane", Nachklang aus den Gaselen.

24. Okt.[1]. — (Es heißt in diesem Son. 27, wo von Palmas Barbara, Paolos Alexander und Tizians Tobias die Rede ist: „Ihr Maler — euch zu missen könnt' ich nicht ertragen, Noch dem Genuß — entsagen &c." Diese drei werden (neben anderen) zusammen genannt auch Tgb. 24. Okt.: Die Barbara und Tizian machen einen „besonders entschiedenen Eindruck" auf ihn, dann P.'s Sebastian, auch sein Alexander; „[unbeschreiblich] wie wenig mich das Anschauen aller dieser Bilder überhäuft, und welchen unsäglichen Genuß es mir verschafft." Möglich also, daß das Son. noch hinter 24. Okt. liegt, doch ist das fraglich). — Son. 28 Schilderung von Tizians Johannes) jedenfalls nicht vor dem 21. Okt. 24 entstanden (s. o. die Anklänge) wenn auch R. es nicht später als 20. Okt. ansetzt, wohl fußend auf Pl.'s Notiz vom 20. Okt.: „Heute habe ich die zwölf Sonette abgeschlossen, die das Leben Venedigs darstellen sollen." Dies Sonett stellt ja nicht ven. Leben, sondern nur Tizians Kunst dar; und mir scheint, wir müssen bez. der Kunstsonette über den 20. Okt. hinausgehen. — (Ist auch der 21. Okt. der Tag des entscheidenden Eindruckes, so ist doch auch der 18. Okt. wichtig. „Länger beinahe als vor der Himmelfahrt verweilte ich heute vor Tizians Johannes in der Wüste, ein Bild, das die Kraft, die Wahrheit, die Schönheit selbst ist".; auch 24. Okt. machte der Joh. auf Pl. „einen besonders entschiedenen Eindruck"; man verlange nach ihm „nichts anderes mehr"). — Son. 29: „Doch auf des (Marcus-Platzes Mitte treibt geschwinde, Wie Canaletto das versucht zu malen Sich Schar um Schar". Wenn hier Canalettos „Stiergefecht auf dem Marcus" (Tgb. 27. Sept. 24) gemeint ist (das Tgb. erwähnt Canaletto nur hier), so wäre der 27. Sept., der terminus ante quem non für Son. 29 (zu dem Ausdruck: „Musik verhaucht gelinde" vgl. eine ältere Tgb.-Stelle P. I, 338: Musik verhaucht in Düften"). — Son. 14 [Anhang] jedenfalls nicht vor 15. Sept., auch kaum vor 29., 30. Sept., ja wahrscheinlich auch nach dem 12. Okt. [s. o. S. 49, auch die Anm., wo die Daten angegeben sind].

Verschiedene ven. Sonette sind erotisch (25, 30; Anhang, Nr. 15, 16). In dem Tgb. ist wenig davon zu verspüren; doch s. 12. Okt. 24: „Gestern Abend — Ich blieb (nach dem Theater) noch lange bei Sutil, wo mich eine doppelte angenehme Gegenwart festhielt"!

Interessant ist es zu beobachten, wie Pl. in das Verständnis einzelner Kunstwerke, ja Künstler, erst allmählich hineinwächst. Sein Auge übt

---

1. Die Notiz vom 15. IX. 24 über Palmas hl. Barbara ist ja enthusiastisch genug (s. o.). Dennoch könnte man wegen Tgb. vom 18. X.: „Erst gestern ist mir das ungeheure Verdienst der hl. B. — recht in die Augen gefallen, — habe sie deshalb heute sogleich wieder besucht — [sie] gehört zu den vollendetsten Werken &c." das Son. vielleicht hinter den 18. X. rücken.

Beil. Son. 2: „Der Deutsche . . sang geharnischte [Sonette] für kühne Ritter". Pl. las Rückerts geh. Sonette schon im Mskr., 1819 (Tgb. I, 262) er nennt sie dort (zum großen Teil) echt klassisch.

sich erst, auch spricht die Stimmung des Beschauers, die jeweilige Beleuchtung des Bildes &c. mit. Die Wertung der einzelnen Werke hat gewisserm. ihre Entwicklungsgeschichte. Auf Tizian z. B. hatte er zuerst „weniger geachtet“ [Son. 23], Paolo übte anfangs „keine Wirkung auf ihn, erst der Alexander spricht ihn innerlich an [Tgb. 17. Sept.]; am 25. Sept. 24 gefällt er ihm noch unendlich mehr als am 17. Ebenso am 19. Eine förmliche Skala der Wertschätzung. — Und der Sebastian! Pl. meint [20. Okt.], er „müsse blind gewesen sein“ beim ersten Beschauen, da jener damals nicht sehr auf ihn wirkte. Die Beleuchtung sei wohl ungünstig gewesen. Ferner Palmas Barbara. „Erst gestern ist mir das ungeheure Verdienst der heiligen Barbara recht in die Augen gefallen.“ [18. Okt.] Wiederholt heißt es, heut habe ein Bild auf ihn einen besonders entschiedenen Eindruck gemacht.

Die venet. Sonette zeigen Pl. in seiner idealsten Gestalt, am freiesten von Schlacken. Noch hat sich nichts Ueberkünsteltes angesetzt. Der Stil ist klar und für jedermann verständlich. Noch nicht starre Antike, sondern innige Mischung von deutscher Seelenhaftigkeit und italischer Formenlust. So sehnsuchtschwellend, so schwanenhaft! Melodische Wohllautswogen, in denen Venetia sich spiegelt. Die Sonette sind edle Schwäne, die Oden Adler mit stolzen Fängen. Pl. besitzt beides, was er Kopisch wünscht, den „hochwolkigen Gang des Adlers und den flüssigen Weg des Schwans“ [Ode 11]. Aus diesen Sonetten atmet nur Liebe, nur Schönheitsrausch, noch nicht „bitterer Menschenhaß“, wie später. Noch nicht die strengen Accente des Pöbelhassers; ihm wird noch „jedes Gefühl Sehnsucht, jeder Gedanke Gefühl.“ Es ist tiefe Jugend darin! Es ist der Kuß der ersten Liebe, den er auf Italiens Wange drückt, während dem Oden- und Hymnendichter Italien schon vertraut ist. — Hier ist die tiefe Schönheitstrunkenheit eines Platon, hier atmet der Geist Rafaels, Mozarts, Tizians. Etwas Weibliches, während später herbspröde Männlichkeit vorherrscht. Hier zeigt er, was er von Goethe gelernt hat: jener eigentümlich sehnsüchtige Ton, den er in Goethes Tasso belauscht hat, erklingt hier, aber nicht mehr weichlich zerflossen wie im Hochzeitgast, sondern zu klassischer Harmonie geklärt und mit persönlicher Note. Uebrigens sind die Sonette trotz ihrer schönen Architektonik [s. o.] mehr musikalisch und malerisch, die Oden und Hymnen mehr plastisch.

Zu den Oden.

Daß auch Ode 4 auf einem Erlebnis (v. Dec. 26) beruht, lehrt uns jetzt die ein Jahr jüngere Notiz Tgb. v. 30. Dec. 27. In der Ode: „Knabe, komm! — Wandle mit mir —. Heilig sei stets mir der Ort, wo dich zuerst, Freund, ich fand, heilig der Berg Janiculus, Heilig das friedliche, schöne Kloster Und der stets „grüne Platz“. Tgb.: „gestern — es war gerade ein Jahr, seit ich auf S. Pietro in Montorio jenen Knaben gesehen hatte [wir erfahren also genauer den „Ort, wo er zuerst ihn fand“], der Veranlassung zu der Ode [4] gab — (Pl. erzählt nun das kongruente Erlebnis vom Dec. 27): ich mußte den Klosterplatz auf dem Janiculus passiren — ging in die Kirche hinein. Da sah ich einen jungen

Menschen ꝛc. Als wir später die Kirche verließen, unterhielt ich mich mit ihm, und er begleitete mich eine weite Strecke. — So ist mir an demselben Tag und Ort, ja, zur selben Stunde ganz dasselbe widerfahren". Er spricht dann von diesem Innocenz, der früher Gärtnerjunge gewesen sei; „für seinen Stand hat er eine sehr feine Gesichtsbildung und spricht das reinste Italienisch ꝛc." Auch hier war also Uebereinstimmung; jener andere Knabe [Dec. 26] war ja aus „dürftigem Stande" [s. d. Ode], und „weiche melodische Zauberformeln lispelte sein Römermund". Wir können auf Grund der Worte: „dasselbe widerfahren" weiter ergänzen, daß Pl. auch mit jenem Knaben [1826] eine Strecke Weges gegangen ist [s. d. Ode: Knabe, komm! wandle mit mir]. — In Ode 8 [Juli 27 an Fugger gesandt, doch vor dem 26. April entstanden, s. R. I, 702] sagt Pl. mit Bezug auf sich selbst: Wem dein Schmerz [den] Geist beklemmt, „bitterer Menschenhaß" ꝛc. Vgl. an F. 30. Juli 27: Kopisch „nennt mich den liebenswürdigen Menschenfeind". — Ode 21 „Morgenklage" zeigt Verwandtschaft mit der 5., „In der Neujahrsnacht"; beide atmen eine gewisse Künstler-Religiosität. „Morgenklage" gemahnt an „Künstlers Morgenlied" von Goethe, W. A. II, 178 („Der Tempel ist euch auferbaut, Ihr — Musen. Wenn morgens mich die Sonne weckt ꝛc.").

Ode 26 (10. Okt. 29): Kopisch sei heimgekehrt dorthin „Wo in des Nords Winter ein edler Fürst Aussät ein Athen des Geistes, An die scytische kalte Spree". Sachlich vgl. 2. Dec. 30 an Fugger, der damals in Berlin weilte: „Du sagst mir nichts über die Bildwerke von Rauch [den Pl. kennen gelernt hatte] u. a. und inwiefern sie zur öffentlichen Zierde Berlins beitragen? Kopisch hat — dich [wohl] noch nicht aufgesucht." — Beiläufig: Es heißt in dieser Ode 26: „Rückwärts liegen so weit frühere Tage mir, Als frohsinnig und nicht ohne befeuernden Beifall in der Freunde Kreis ich Die Gesänge der Jugend las". Pl. gedenkt hier vielleicht jener Vorlesung des „Pantoffels" in Schellings Kreis 10. Nov. 23 (auf die R. gel. einer anderen Stelle hinweist). „Der Beifall war groß", ein Hörer ahnte in Pl. den deutschen Shakespeare, Schelling lobte übertrieben. — 7. Juni 31 an Fugger: „Die Ode an Karl X. wurde Louis Philipp übergeben, dem sie sehr gefallen haben soll". Offenbar war also die Stelle (Ode 28): „Und König Philipp herrsche gerecht und gut. Viel hängt an ihm! Nie war so heilig Irgend ein fürstliches Haupt wie seins ist" darauf berechnet, Philipp günstig zu stimmen. Pl. sucht also auch Fühlung mit dem französischen Liberalismus (wie Heine, der sich ähnlich über die Stellung L. Philipps äußerte). Offenbar sah Pl. Frankreich als einen Hort der Freiheit Rußland gegenüber an. — Im „Trinklied" thut Pl. leise Wehmut niederkämpfend heiteren Freunden fröhlich Bescheid: „Schlürft, Freunde, das goldene Naß — Ruht hier! — Wenn, Freunde, wir steigen hinab" ꝛc.; — „wo immer ein fröhliches Mahl Gastfreunde vereine", solle man seiner gedenken. — Auch hier Erlebnis! Pl. war thatsächlich damals in Gesellschaft lustiger Freunde. Tgb. 24. Okt. 31, Neapel: „Ich brachte den ganzen Sommer hier zu. — Ich befand mich immer in der lustigen Gesellschaft der hiesigen Jugend und machte ein paar anmutige Bekanntschaften."

meldet, „in dieser Zeit“ sei das Trinklied entstanden. Zu der Stelle „Glückliche, die mit Heroen Hinwandeln am Ufer des Meers“ vgl. Nachl. II, 23: sein Geist werde „mit den Heroen und Göttern leben.“ Pl. hebt an: „Wohl bietet der irdische Tag qualvolle Sekunden genug. Wenn tief du gedenkend erwägst, was je du verlorst, o Gemüt! Feuchteren Auges erblickst du Rings dann die verschleierte Welt. Weil süßes Vergessen allein aufwägt den unendlichen Schmerz, Schlürft = das Naß“. — Welche Herzenswunde blutete hier? — Das Ged. stammt nach R. v. 10. Juli 31. Daher scheint mir, daß auch der Schmerz um den am 8. Juni 32 erfolgten Tod des Vaters hier nachzittert (mag auch noch anderes Bittere gemeint sein); klagt doch Pl. am 24. Okt. 31 (Tgb.): „Das Wichtigste und zugleich Traurigste, was mir während dieses Zeitraumes (½ Jahr) widerfahren, ist der Tod meines guten Vaters.“ — Das Ganze erinnert in der Stimmung an Schillers Lied an die Freude (das auch auf das „Berliner Nationallied“ abgefärbt zu haben scheint: „Diesen Kuß den Moskowiten!“): im Trinklied z. B.: „Laßt die Verblichenen leben, Die mächtige Thaten gethan!“[1] Schiller a. a. O.: „Auch die Toten sollen leben!“ Und in Pl.'s 7. Strophe werden ja mehrere Worte, gleichsam im Chor, wiederholt, wie dort. — „Mag die Sibylle — uns Segen und Ruhm prophezei'n“. Pl. gedenkt hier wohl, wie so oft, des eigenen Nachruhms (vgl. den Schluß des Liedes). — Aehnliche Lieder klassisch veredelter Weinstimmung hatte an ähnlichen Stätten Matthisson angestimmt („Tibur“, „die neuen Argonauten“ ꝛc.).

Ode 30 [Jan. 31]: „Jenen [großen Lyrikern] ward bloß geistiger Reiz, des Liedchens Leichter Takt nicht, das den umschwärmten Putztisch ziert“. Schon 16. Dez. 27 an F. bez. der Hymne „Abschied von Rom“: „Derlei will freilich studiert werden, eine Toilettenlektüre ist es nicht“. Hier wird noch deutlicher, daß Pl. bei der Odenstelle an seine Lyrik dachte. Vgl. 13. Aug. 27 an F.: Ein Trauerspiel kann man doch nicht wie ein lyrisches Gedicht zu einer bloßen Privaterlustigung schreiben; Ode 36: „Nicht bloß ein Zierrat müßigem Zeitvertreib Sei meine Dichtkunst“. Zu dem Ausdruck „Toilettenlektüre“ bemerk' ich, daß es in Feuerbachs Zuruf, den Pl. kurz vorher erhalten hatte [Ende 27], heißt: Die -- ein Christentümchen drechseln für die Damentoilette.[2]

Feuerbachs Ged. ist übr. nicht uninteressant trotz mancher, bes. metrischer Unebenheiten. Wie F., so schließt auch Pl. in seiner Antwort; F. [und wenn du heimkehrst] Liege schon die Lorbeerkrone schwerbelaubt für dich

---

1. Große Männer sind hier gemeint. Aber in dem Wort „die Verblichenen“ erklingt doch vielleicht ein leiser Unterton des Gedenkens an den toten Vater.

2. Ode 30 schließt: Es gesellt sich ihnen selten freundschaftsvoll ein Gemüt und huldigt körnigem Tiefsinn. Schon 21. X. 27 an F.: „Du bist einer von den wenigen, die meine Oden zu schätzen wissen.

bereit! Pl.: „Und zu ihren Füßen will ich alle meine Kränze legen."[1] Feuerbachs Worte: „daß nicht Palestrinas Chöre Aus dem niedrigsten der Sümpfe Deutsches Froschgequak dir störe" klingt nach in Pl.'s Epigr.: „Die unnahbaren Tritte" [nach R. von 1829]: Heisere Frösche bequaken den Fernhintreffer Apollo: Aber der Gott schwebt leicht über die Sümpfe hinweg [Pl. selbst ist Apoll]. Schon in der „Antwort": Sollst du seh'n, zu welchen Pfeilen greift Apoll." Wenn Feuerb. schreibt: „Jede Quelle sei ein Spiegel, der dich zeigt bekränzet schon", so denkt man an „Tasso" 532 f.: „Und zeigt mir — ein Brunnen In seinem reinen Spiegel einen Mann, Der wunderbar bekränzt rc."

Hymne Abschied von Rom [Dez. 27]: Wer vorbeizieh'n darf an dem Appischen Weg — Wem aus des Sumpflands Wiese der magischen Göttin Vorgebürg ragt (welche dereinst dem Odysseus reichte den Becher —), der preise beglückt sich, er hat Die umwölkt schwermütige Fieberluft Roms hinter sich." Das ist schon enthalten in dem wenig älteren Brief an F. vom 19. April (von dem Abschied von Rom): „Ich werde das Vorgebürg der Circe, die Lästrygonenstadt, die Küsten sehen, die Odysseus befahren hat. — „Fieberluft Roms"; auch hier ist persönliche Erfahrung, persönliches Interesse im Hintergrund. 15. Nov. 27 (aber damals) an F.: „Pisa — Es ist mir von den Aerzten geraten, als ein Klima — zur Herstellung meiner angegriffenen Nerven — Rom würde mir, wenn sich das geringste Fieber zu meinem Uebel gesellte, doch zu gefährlich sein." Vgl. etwa noch 29. März 27 an F.: „Das ungewohnte Klima [in Rom] — hat meine Nerven dergestalt erschlafft" rc. Diese Reise nach Neapel sei „auch für seine Gesundheit, die aufs höchste gelitten, — nötig" („der preise beglückt sich"!).

Zu den Epigrammen (s. o.): Wie das Epigr. auf Zschokke (s. o. S. 72), so stammt vielleicht auch „Machiavellis Tod" [Seliger M., du starbst, als eben Fiorenza Freiheit wieder, obwohl kurz vor dem

---

1. Bei F. wie bei Pl. wird mehrmals Apollo erwähnt, bei beiden die Apenninen. Bei F.: über mächtigen Ruinen. Pl.: Roms Ruinen. Courtoisie liegt darin, daß er im selben Metrum antwortet.

2. Zu Ode 2 (Florenz) Schluß: „herrlicher prangt es nun Als Zier der Nachwelt. Blos Venedig kämpfe mit ihm um den Rang der Schönheit" vgl. Tgb. 5. X. 26: Florenz die einzige blühende Stadt. „Was den . . Anblick der Stadt betrifft, so steht es weit unter Venedig rc. Ueberhaupt ist der Schönheit Venedigs noch etwas Wundervolles, Geheimes . . beigesellt, das man in Florenz . . nicht findet. An Kunstwerken ist es freilich reicher."

In Ode 35 tritt Pl. als politische Kassandra auf, wie Chateaubriand (jedoch mit konservativer Tendenz) als inutile Cassandre die Bourbonen warnte.

3. Hymnen R. I, 246: „mir ward — Verspöttlung zum Lohn nie früher gewagten Gesangs", ähnlich Horaz c. III, 1: früher nicht gehörte Lieder (carmina non prius audita). Vgl. noch Sonett 36: Anstimmen darf ich ungewohnte Töne.

Fall, sich errang; nach R. Sommer 29] vom Frühjahr 30, denn an demselben 18. April 30, an dem er Zschokkes bayrische Geschichten bespricht, meldet Pl., er habe u. a. gelesen „die ital. Forschungen von Rumohr, die — höchst interessanten historischen Werke von Ranke (nach Scheffler u. a. „Fürsten &c. in Südeuropa im 16. und 17. Jahrhundert)", die florentinischen Geschichten von Machiavelli und sein Leben des C. Castricani[1]." Die flor. Gesch. regten also vielleicht zu dem Epigr. an.

Epigr. auf Zschokke: „Weil langweilige Lungen so oft ausatmen Geschichte, Werd' uns Zschokke begrüßt, der zu erzählen versteht" (nach R. 1829, nach meiner Datierung [s. o.] 1830). Bei den „langweiligen" Erzählern ist, wie mir scheint, u. a. an Raumer zu denken. 10. Okt. 29 an F.: (Pl. will Ludens deutsche Geschichte lesen) „Raumer hat gar zu wenig Erzählungsgabe"; vgl. auch 8. März 31 an F.: Du wirst an ihm [Ranke] einen ganz anderen Historiker finden als Raumer. (Da erstere Briefstelle hinter den August 29 fällt, spricht auch sie vielleicht dafür, daß das Epigr. später als Aug. 29 entstund, s. o.) — Epigr. Ariostens Grab: „Asche des zweiten Homer". An F. 6. März 29: Die göttliche Komödie und der rasende Roland, zwei Gedichte, die ich an Erhabenheit und Anmut der Ilias und Odyssee vollkommen gleichstelle, wenn sie nicht etwas Größeres sind. Vgl. Epigr. „Odyssee": Unter den Neueren erschuf Aehnliches blos Ariost.[2]

Epigr. „Venedig" [nach R. Sommer 29]: „Plump und zu bunt ist Rom und Neapel ein Hause von Häusern, Aber Venedig erscheint eine vollendete Stadt". An Fugger 3. Febr. 27: „Lies doch den T. Tasso [v. Goldoni] den ich zweimal in Florenz und einmal hier mit großem Vergnügen gesehen habe. — Die Zusammenstellung von Venedig, Neapel und Rom ist sehr interessant." Wirkte das vielleicht ein? Vgl. auch 6. Sept. 30 an F. „Einen tiefern Eindruck macht doch nichts als Florenz und Venedig —. Rom ist ein Quodlibet."[3] [Im Epigr. zu bunt ist Rom].

Epigr. I, 295 (1829): „Such', o moderner Poet, durch Geist zu ersetzen des Stoffs Fehl." Schon 16. Dez. 27 an F.: zu pindarischen Hymnen (die er plante) sei es „sehr schwer einen würdigen Stoff zu finden".

---

1. M.'s Schriften las Pl. schon 1818 (Tgb. II, 147).

2. Epigr. Odyssee: „Dich zum Begleiter empfehl' ich dem Reisenden . . Wunder und doch Wahrheit, Ehrfurcht vor dem göttlichen lern'er, Lerne das Menschengemüt kennen und Menschengeschick. Schönstes Gedicht!" Horaz, Epistel I, 2, 1 ff: Troiani belli scriptorem, . . Cum tu declamas Romae, Praeneste relegi. Qui, quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non . . Dicit — et mores hominum inspexit". — Tgb. 1. VIII. 29: Odyssee-Lektüre,

3. Zu dem Ausdruck vgl. R. I 555: Vom bunten Quodlibet des deutschen Lebens.

Zu I, 675: „Suchst du ein freundliches Volk und gefällige Milde der Sitten, Bietet sie [Venedig[1] u.] Genua dar" (nach N. Sommer 29) vgl. Tgb. 29. Sept. 28: Er besitzt ein liebenswürdiges Aeußeres und jene Gutmütigkeit, die zu den Nationalzügen der Genuesen zu gehören scheint (vielleicht zu lesen: Nationalvorzügen?). — Epigr. „Die Insel Tino" 1, 288, nach N. Juli-Aug. 29. Die Autopsie ist Juli (vor dem 25.) 1828 (s. o. die wörtlichen Anklänge; vgl. noch 5. Sept. 28: „Nur ein paar Tage bin ich noch in den Klosterruinen der kleinen Insel Tino herumgeklettert"). Wohl schon 1828 konzipiert. — Epigramm König Enzios Grab: „Nur ein moderner und häufig erneuerter Stein und ein Bildnis künden — deine geduldete Qual". Tagebuch 4. Okt. 28: „Das Grab König Enzios ist — schon zum drittenmal renoviert und von dem alten Denkmal keine Spur geblieben". Epigr. „Monza": Siehst du den Kamm und den Fächer der mächtigen Theodelinda ꝛc.; Tgb. 25. Okt. 28: „Nach Bergamo fuhren wir über *Monza*, wo man im Dom — den Kamm und Fächer der Königin Theodelinda sowie auch die eiserne Krone aufbewahrt. (Pl. besang sie in der Hymne an den Kronpinzen [N. I, 235; Jene Krone von Eisen], der Eindruck von Monza wirkte also nach). Er besuchte die Stadt also vor dem 25. Okt. 28. Das Epigr. entstund wohl schon 1828, mag es auch später redigiert sein. — Epigr.: San Petronio, I, 308 „Dies ist gotische Kunst, doch ohne belastende Schnörkel: Geistiger Schwung hat hier Massen und Schwere besiegt". Tgb. 3. Dec. 28: „San Petronio ist nach dem Dom von Mailand vielleich die schönste Kirche Italiens —, die heiterste, *einfachste*, *leichteste*". — Epig. auf Byrons Don Juan, nach N. Sommer 29. Vielleicht schon früher gedichtet, wenigstens ist wohl bestimmend dafür, daß Pl. Anfang 28 (vgl. Tgb. 11. Jan. 28) die „Foscari" gelesen hatte, ein wahres Meisterstück; *sämtliche* Werke hat mir Schlosser geliehen." Damals las er wohl auch den Don Juan. — Epigr. „Ascoli". Erst am 29. Aug. 29 traf Pl. in Ascoli ein [Tgb. 1. Sept.] und blieb bis 2. Sept. [Tgb. 6. Sept.: „In A., wo ich 5 Tage blieb"]. Am 1. Sept. skizziert er die Lage von Ascoli ähnlich wie im Epigr. [s. o.]. Das Epigr. entstund wohl erst Anfang Sept. 29. — Vom 31. Okt. 31 stammen „Kelter im Grabmal" und „Totenverbrennung", beide die Heiterkeit der antiken Gräber malend [vgl. Goethe, Ven. Epigr. 1 und N. Tochter 1542]: „Unsere Gräber beleuchtet — kein sonniger Strahl einst. — Modergeruch nur hauchen sie aus ꝛc. Wieder — in reinlicher Urne — Ruhe der köstliche Rest aller *Geliebten* um uns!" Manches konnte Pl damals zu Todesgedanken stimmen, so der Tod des Vaters, s. Tgb. 24. Okt. 31. Ebd.: „Mein Geburtstag — Ob es mein letzter sein wird, wird wohl die Cholera morbus entscheiden, die — schon — vorgerückt ist und großen Jammer anrichtet". Auch in dem damals gedichteten „Vermächtnis der

---

1. Die venet. *Urbanität* (s. o.) hatte Pl. natürlich in erster Linie aus eigner Erfahrung kennen gelernt.

sterbenden Polen" ist viel vom Grab die Rede. [Pl. meldet 24. Okt., es seien einige Epigr. entstanden]. Derselbe Gedanke wie in den gen Epigr. schon 12. Juli 27 an F. [übr. gleichfalls aus Neapel]: „Damals kannte man keinen Totengeruch und konnte unter den Abgeschiedenen wohnen, wenn man der Lebenden satt war [bittere persönliche Anspielung]. Die Pythia [aus der wohl Pl. selbst spricht,] des Volks von Klötzen müde, „windet Kränze bloß um Aschenkrüge" [Ded. III]. Zum Epigr. Ciceros Villa bei Castellone, nach R. Sommer 1829. vgl. an Fugger 12. Juli 27: „Die Villa des Cicero lag mitten unter den Grabmälern". — „Auf einen Sebastian von Francia": „Durft' ein Geschoß je Treffen des Jünglings hier zarten und göttlichen Leib?" Nach R. Juli-Aug. 29; aber wohl schwerlich vor 28. Okt. 29. Zwar heißt es schon Tgb. 3. Dec. 28 [Bologna]: „einige schöne Bilder von Fr. Francia ꝛc. geben [der Akademie] einen ewigen Wert". Aber wichtiger ist Tagebuch 2. Okt. 29, Bologna: „Ich bin hier seit 28. vorigen Monats. Bologna enthält sovieles an Kunstwerken. Ich habe die Cäcilia und — die herrlichen Bilder von Francia wiedergesehen", er rühmt besonders „das in S. Giacomo, worauf ein himmlischer Sebastian". Dieser neue intensivere Eindruck war wohl der bestimmende. — „Villa Ricciardi" „V. Floridiana" und „V. Patrizi", nach R April 32. Tgb. 25. März 32: „Sonst habe ich auch angefangen, die Villa [zu lesen Villen?] bei Neapel zu besingen. Gestern war ich — in der Floridiana". Zu V. Ricciardi: Pinie ragt auf wiesigem Grund, und es öffnet das Thal sich Lachend, in das du so kühn, hohes Camaldoli, schaust. Doch von der Zinne des Hauses ꝛc. Tgb. 31. Okt. 30, Neapel: „Vorgestern war ich — in Camaldoli, wo man die herrlichste Aussicht genießt" (auch später war Pl. dort; s. 11. Aug. 35 a. d. Mutter). — Im Epigr. Pozzuoli (Juni 32) giebt er P. und dem bajischen Golf „den Preis" vor allen. Entscheidender Eindruck wohl 31. Okt. 30: „zuerst nach P. und dem Golf von Bajä ꝛc., eine Aussicht auf die beiden Golfe, der ich nichts, was ich jemals gesehen, an die Seite stellen möchte". Vgl. noch Tgb. 17. Okt. 31: „Heute sind wir in Pozzuoli gewesen." Im Ged. „V. Ricciardi" April 32: „Doch von der Zinne des Hauses erblick' ich das große Neapel, Oder des bajischen Golfs ewigen Lenz und Misen". — Lessings Nathan rühmt ein Epigr. v. Nov. 32. (R. I, 282) als beste deutsche Tragödie. Vgl. Tgb. 5. Dez. 32: „Mit großem Genuß las ich L.'s „Nathan" (nämlich im November).[1]

---

1. Im Epigr. „Ehedem" (Aug. 32) schildert Pl. Venedigs einstige Größe. Kurz vorher schrieb er (in der Polenl. I, 106) die Verse: „Daß sie nicht im Ehedem sich spiegeln (die Polenkinder), Läßt er selbst den Bücherschatz versiegeln . . welch' Volk wir einst gewesen" ꝛc.

Bei diesem Epigr. „Ehedem" I, 318 („diese Paläste, Deren Balkone sich einst füllten mit herrlichen Frau'n, Wären sie wieder beseelt von Guitarren.. oder von Liebe zumal") spielen vielleicht auch Erinnerungen an den röm. Carneval leise mit hinein, wo schöne Frauen auf den Balkonen prangen. An Fugger 8. II. 28: Domani principia il carnevale — queste belle Romane nelle loro carozze — Piani tutti i balconi, piani i palchi e le sedie sulla strada. — La pompa del senatore. — Scherzi e ciarle, urli e gridi — un lampo di bellezza.

Zum Stil: Dem Dichter war eine gewisse melancholische Schwere ein Hang zur Trägheit eigen. Davon sprechen die Tgb. verschiedentlich, z. B. 28. Sept. 24 (Venedig): „Ich fühle eine unendliche Trägheit, mich vom Platz zu bewegen". Diodats Worte im gläsernen Pantoffel (II, 101): „Schwerfällig zieht der Körper uns zu Boden, Und immer ungelenker macht die Zeit" sind gewiß vom Dichter persönlich empfunden. II, 450: Ein bischen Trägheit. — Das spiegelt sich meinem Gefühl nach auch in Pl's Versen, in einer gewissen retardierenden, schleppenden Wortstellung; Otto III.: An seinem — Grabe Hab' ich geweint genug. — Was je mir schien gewichtig. II, 229: Daß schon erstorben sei die deutsche Kunst. I, 97: ich will den wahren Schmerz Dich lehren einst. (So öfter einsylbige Adverbia am Schluß; I, 9: trug eine schwere Kette jetzt; I, 4: Dieser Fuß betrat zuerst sie einst; II, 193: Die ohnedem nur lallen würde jetzt. — Vgl. I, 508 f.: Wenn redend ich entbürde mich der Last.) — Ob solcher Treue sie sich sei bewußt.

In den Jamben der Liga und in den Trochäen der Abass. zeigt sich Nachwirkung des Stils der Oden. In den Liga-Jamben klingen gewissermaßen die alcäischen, in den Abass-Trochäen die sapphischen Verse nach, bes. infolge der eingestreuten Daktylen. „Wo das Maisgefild, die Oliven pflanzung" (Ab. S. 459) ist ein Sapphicus, „Die trieb hieher mich. Günstiger als du wähnst" (Liga S. 438) ein Alcaicus. (Übrigens setzt Pl. in den Abass. bes. in den zweiten Versfuß gern einen Daktylus, sodaß der Vers den Eindruck eines Hendecasyllabus macht.) Ferner wirken in der Liga die Trimeter des Rom. Oed. nach. Wie stark antikisierend z. B. ein Tonfall wie Liga S. 429: „denn er sieht mit Neid | Frankreich und hadert etc.". Aus den Liga-Jamben und den Abass-Trochäen spricht derselbe Geist herber Kraft und stoischer Selbstzucht.

Um das farblose e zu sparen (s. o.), bildet Pl. Formen wie: ungenießbarn, sonderbarn, wunderbarn (II, 405, 451, 491).

Wichtig für Pl.'s metrische Prinzipien sind einige seiner brieflichen Äußerungen, so etwa: ein Vers müsse wegen der vielen Einsylbler geändert werden (20. I 28 an), oder: in einem Verse sei „der unaufhörliche Jambus unausstehlich" (Nachl. II, 79). Bemerkenswert ist, daß er hier den Vers statt mit „fürwahr" mit dem wuchtigen „wahr ist's" anheben läßt. So will er (ebd.) im 14. Sonett statt: „Die Welt ist tot" den machtvolleren Versanfang: „Tot ist die Welt" (vgl. Son. 24: „Oed ist der Hafen") gesetzt wissen. Ähnlich 20 III 34 an Minckwitz: der Halbvers „ohne daß er Schmerz empfand" sei am Schluß der Oedipus-Übers. „zu matt". Im Orginal werde der Vers wenigstens durch den Spondeus gehoben. — Die Umarbeitungen einzelner Gedichte (s. o.) sind besonders wichtig und zeigen, daß jene oben besprochenen strengen Prinzipien erst später platzgriffen. In der Jugendpoesie metrische Unsauberkeit, Härte, schwache Hebungen, Verschwommenheit statt packender Anschaulichkeit des Ausdrucks; später das Gegenteil (Bedeutsam für die erst später beliebte eigenartige Zurückschiebung des Pronomens, von der wir sprachen, ist eine Stelle in dem Ged. „Die Antiken"; urspr.: „Die Königin . . sie füllte mit Rosen es selbst an"; dafür später: „Kleopatra selbst ließ füllen mit Myrthengezweig es".

Zu den Wiederholungen: I, 179: Der gern uns schiede durch ent leg'ne Räume, II, 374: Der gern mir möchte jedes Wort verpönen

451: Die gern mich würfen in den tiefsten Bronnen (411: da sie — ihn [Pl.] tief in den Staub zieh'n möchte). — I, 168: Blumen, die zwo Sekunden blühen, II, 394: wenn unser Leben zwo Sekunden dauert (so übr. oft archaisirende Formen: fleugt, kreucht, beläugt, geneuß etc.).[1]

Gabel II, 311 geißelt die „Intendanzen"; vgl. die Ablehnung des „Pantoffels" durch d. Intendanten Weichs u. a. [Nachl. I, 178, 184, 196]. — Anfang der Gabel ähnl. wie Kleists „Krug". Bis VII 24 Kleist ihm fremd, [Tgb. II, 629]; doch da man Staunen darüber aussprach [ebd.:], sollte er ihn nachtr. gelesen haben? Kleists und Pl.'s Stellung zu vergleichen! Trotz großer Unterschiede in Lebensgang und Kunstprinzipien manches Gemeinsame zwischen diesen beiden Sprachplastikern. — — Pl., Pfaffenfeind, Hellenist, napoleonbegeistert, typisch für das neue napoleonische Bayern, wo hellenist. Kunst blüht, statt Jesuitismus der Neuhumanismus in die Universitäten einzieht.

„Aphorismen" [III, 245] Nr. 11—13 ähnl. wie Lehrbr. in W. Meister; zu 9 vgl. die Parabasen [II, 342, I. 89 ꝛc.]. — N. I, 523: Dich „Der die Welt sich überwunden"; G., Divan W. VI, 144: Wo ich mir die Welt beseit'ge. — Hymnen I, 247: „Ausbreite die thauschweren Flügel, o mein Gemüt, schwebe der Seemöwe gleich, die bald die . . Feder hebt ꝛc., So schweb', o Klaglied, schwebe daher". Goethe: „Dem Geier gleich, der auf schweren Morgenwolken Mit sanftem Fittig ꝛc., Schwebe mein Lied".

Ode 11: „führten . . heilige Segel mir . . dich heran"; gemeint „mir geheiligte? (Ode 4: Heilig sei stets mir der Ort [wo ich dich fand]).

Michiel erschien auch Milano 1829, nur ital. Text (6. Bd.). Vielleicht benutzte Pl. diese Ausg. Auch die Michiel schreibt einmal Vettor (Pisani) wie Platen. [Ueber den Chioggia-Krieg las Platen wohl auch anderwärts nach].

In einigen Goethe-Parallelen und Konr., Hochzeitg., M.'s Tod, berühr' ich mich mit **Unger** [„Pl. in s. Verhältnis zu Goethe, Berlin 1903]. Die ersten 22 umbrochenen Columnen dieser Arbeit waren schon im Mai 03 versandt. Erst am 26. Juni [wie ich ehrenwörtlich versichern kann] erhielt ich Ungers Buch, durch Prof. E. Schmidt. Ich sandte sogleich am **27.** Juni 20 Columnen dieser Arbeit [S. 5—23 . . . .] sowie einige weitere Spalten an Prof. Muncker [der sie frdl. Herrn Dr. Unger gab], und beide Herren versicherten mir briefl. ihren Glauben

---

1 Merkwürdig (auch noch in reiferen Jahren) die vulgäre Umschreibung des Genitivs. Polenl. S. 113: Wird des Moguls seine [sc. Herrschaft] sein; Abass. S. 506: „dein Haupt und deiner Fahrtgenossen ihre, Tgb. II, 641: mit Schelling seiner Frau. Bei Schiller sprechen untergeordnete Personen so; Piccol. 4, 5: des Friedrich seine Krönung; an des Illo einem Stuhl. (Bürger, Lenardo: der Liebsten ihr Sommerlosier.)

an die Selbständigkeit meiner Funde. [Dies Heft sollte erst nur die Fragm. behandeln, das weitere Mskr. folgte erst allmählich; so konnt' ich späterhin Unger noch gel. erwähnen.

Noch ein Wort an den Leser: Zu meinem Schmerz sah ich mich genötigt, diese Arbeit vor der Zeit abzubrechen; meine Übersiedelung nach Italien zwingt mich, vorläufig das weitere aufgespeicherte Material unverarbeitet liegen zu lassen. Selbst manches, was ich im Nachtrag näher zu begründen versprach, muß ich vorläufig unerörtert lassen, bemerke aber, daß diese Arbeit zunächst ihre Ergänzung finden wird in einer Nachlese, die in einer bekannten Zeitschrift erscheinen soll. Auf verschiedene weitere Punkte will ich aber noch in knappster Form hinweisen; man gestatte mir, noch einen kleinen Anhang hinzuzufügen, der außer neuem Material auch zu bequemerer Übersicht manches im Vorhergehenden Ausgeführte regestenhaft zusammenfassen mag.

T. im Folgenden = Tagebuch.

Sonett 19: Ersteigend erst des Markusturms Terrassen 2c.: T 30, IX 24, wörtl. Anklänge; vgl. 27 IX, 19 X [auch 8 XI] 24: Besteigung des Turms. — Son. 20: Wie lieblich ist's — wühlet". Starke Anklänge T 14 X 24: Spiegel der Lagune, ruhig; d. Innere der Stadt. — Sonett 21: mit deinen Engeln, Gian Bellin; vgl. Sonett 15 [Anhang]: von allen Engeln G. Bellins umflogen — Cambray R. II, 437: Engelchen von unserm süßen Meister G. Bellin mit **Geigen** oder Lauten." Eindruck: T 17 IX 24: Bellin Maria und zwei Engel — mit Guitarren; ferner: Engel mit **Geige** ZuSonnet 26T 13 X 24: dal Piombos Chrysostomus „die Gediegenheit selbst" f Paolos Sebastian, vgl. T 20 X 24. T 4 XI 24: die Nacktheit des Sebastian:. Hirt und Winzerin „dieser, der nackte, beliebt". — Sonett 26: Campagna in S. Giulian; T 15, 17, 27, 30 IX; 8, 13 X 1824 [auch 24 X]. — Sonett 27 Palmas Heil'ge [Singular! s. Platens Anm.]; vgl. T 15 IX 24 „köstliches Bild — Palma, hl. Barbara, das schönste 2c." — Sonett 27 Paolos Alexander. T 25 IX 24: Familie des Darius, auch T 17 IX, 19 IX 1824, [auch 2 XI]. Sonett 27: Tobias; T 19 IX, 12 X 24. Sonett 29 „treibt geschwinde, Wie Canaletto das versucht zu malen, Sich Schar an Schar." T 27 IX 24: ein Stiergefecht auf dem Markus von Canaletto [?]. — Zu Ode 2 vgl. T 17 X 26: Benvenutos Perseus, Bolognas Neptun. Ode 6: des Knechts der Knechte Gottes". Aufhellend ist T 31 X 26: al Servitore dei servitori di Dio, a Leone XII. — Ode 16 wohl nach Erlebnis T 11 I 26 — oder Innocenz? vgl. 30 XII 27. — Zu Ode 17, Guidos Eos, vgl. T 16 I 27: Guido Renis Aurora. Zu Ode 18 s. T 14 II 28: Bekanntschaft mit dem schönen römischen Offizier; d a r u m feiert wohl die Ode den Schönen als k r i e g e r i s c h. -- Ode 26 [1829] preist das sonst verhaßte Berlin als ein geistiges Athen. Wohl Rücksicht auf den Kronprinzen, auf den Pl. damals seine Hoffnung setzte. — T 8 X 27 „zwei alkaische Oden gedichtet". Der Herausg. meint, Ode 15 und 9; 9 ist aber nicht alkaisch. Gemeint ist wohl 14, wie auch R. vermutet. Zu Ode 14 vgl. auch T II, 836, Z. 1 ff. — T 20 IX 27 erwähnt Ode an Kopisch — Ode 11 —. „Diese Ode gab aber Anlaß

zu einer neuen Entzweiung, die nicht leicht mehr gehoben werden kann 2c." Vielleicht war K. mißgestimmt über die sinnliche Schlußstrophe [Busen an Busen laß' uns dienen ihr]; deshalb und mit Rücksicht auf K. mied wohl Pl. hier die Ueberschrift „an Kopisch". — Vielleicht Ode 9 auch urspr. an Kopisch? „Brennende Seufzer" 2c., vgl. T 29 VII 27, ferner T II, S. 838 ob.: „wo ich zum erstenmal auf längere Zeit bei ihm war und er mir zum erstenmal um den Hals fiel, [vgl.: „Lange begehrten wir ruhig allein zu sein 2c."] mit Thränen in den Augen 2c." Dann natürlich gleichfalls absichtlich ohne Ueberschrift!— Doch ist das sehr zweifelhaft! Zu „Bilder Neapels" vgl. T 2 V 27 [Palmen und Aloe], 19 VI [Barke], 11 VII: König Ludwigs „Tafelmusik klang über das — beleuchtete Meer" — in B. Neapels: Lichter und Flämmchen — Und mit Fackeln befahren die Fischer das gold'ne Meer 2c." Zu der „Villa Pamfili Brunnen und Lorbeerumschattungen" [ebd.] s. T 28 III 27 und Minckwitz, Pl. Nachlaß II. 20. Pl. scheint seine Tgb. öfter seinen Briefen zugrunde gelegt zu haben, wie gelegentlich auch umgekehrt. — „Hirte und Winzerin", Jan. 28: der schöne **Vincenz**. **Anklang** an den Namen des schönen **Innocenz** (der nicht in den Vers paßte)? s. T 30 XII 27. In dem Gedicht ovidisch-properzische Wendungen — dreimal „in der Liebe", vgl. in amore —. Zum Burano-Idyll T 24 V 33 — St. Alban-Legende —, zu „Scylla und der **Reisende**" T 23 VI 35. — Hymne „Abschied von Rom", XII 27: „So erschuf Thorwaldsen 2c.". Pl. lernte Thorwaldsen 28 XI 27 persönlich kennen [T 30 XI]. Ebenda: „Sterbend verhaucht der Athlet siegswerte Kraft — Hadrians Freund." T 16 XI 26: Sterbender Fechter und Antinous. Hymne ebenda „beginne zuerst Einfaches", wohl K o p i s c h gemeint; vgl. Brief an ihn R. III, 365.

E p i g r a m m e: Zu „Byrons Don Juan" T 11 I 28: Byron-Lektüre, Pl. lobt „Foscari" [die wohl gleich Faliero auf die Liga wirkten] 2c. — „Alte und Neuere"; T 1 VIII 29 J o s e p h u s-Lektüre; ebenda Odyssee, — vgl. Epigr. „Odyssee" —. Zu „Sebastian von Francia" T 2 X 29 [das Epigr. ist vielleicht n i c h t vorher gedichtet]; zu „Corneille" s. T 11 XI 28: Corn.-Lektüre; zu „Pozzuoli" — vgl T 31 X 30 — vgl. Horaz c. I, 7, zu „Odyssee" Hor. Epist. I, 2, 1 f., zu „Lessings Nathan" T 5 XII 32: Nathan-Lektüre; zu „Veränderte Zeiten", Nov. 32 — „treten in Scharen bereits meine Verteidiger auf" — vgl. die wachsende Schar der Bewunderer Platens T 6 IX, 17 X, 8 XI 1832, auch 31 XII 29: „daß mein Publikum in Deutschland sehr zunehme" und 7 IV 29: Absatz der Werke. — „Rhythmische Metamorphose" und „Gebrauch des Hexameters" entstammen wohl den Erwägungen bez. der metrischen Gestaltung des Abassidenstoffs; eng verwandt „der deutsche Hexameter" und „Hermann und Dorothea"; auch ersteres vielleicht nicht ohne Beziehung auf Herm. und Dor. — Folgende E p i g r a m m e d a t i e r t R. m. E. f a l s c h vom Juli-Aug. 29. Meiner Meinung nach — Begründung s. o. — entstund Grabmal in Fermo nicht vor 4 VII 29, Cecco di Giorgio und Lage von Urbino nicht vor 13 IX 29, S. Marino und Consuln von S. Mar. nicht vor 17 IX, Placidias Grab und S. Vitale in Ravenna nicht vor 22 IX, Ariostens Grab nicht vor [8.] X, Petrarcas Katze nicht vor 15 X 29; — „Zschokkes bayr. Geschichten" erst Frühjahr 30, s. T 18 IV 30 — so vielleicht auch „Machiavellis Tod" Frühjahr 30, s. T ebenda —, Dom von Treviso und Pordenones Fresken nicht vor 11 XI 33, s. T 18 XI 33. Auch Ascoli kaum noch im Aug. 29, Sebastian von Francia vielleicht nicht vor 28 IX, 29. „Verfall", „Venetianer" und „Unterschied der Zeiten" vielleicht Aug. 32? So m a n c h e vom Juli-Aug. 29 datierte Epigr. sind wohl schon

früher — z. B. 1828 — entstanden, wenn auch erst nachmals gefeilt und zusammengestellt.

Gedicht An Christine von Schweden: „Vertilgt dich nicht die Scham?“ Vgl. Schiller, Jungfr. 3429. — R. I, 349 „Jüngling ruht ꝛc.“, ähnl. Matthissons „Abendlandschaft“; Totengesang R. I 43, vgl. Salis „das Grab ist tief ꝛc.“ — Französische Gedichte im Tgb. reich an Hiaten. — T 6 X 16 Goethe Schiller gegenübergestellt wie „Tasso“ I, 4 rivst dem Tasso; wörtliche Anklänge. — R. I, 416 Ich weiß, man kann's ertragen. Vgl. T 9 III 23 „wieviel sich ertragen läßt“ — Cardenio! — und Gasel 33: daß man alles kann ertragen;

Für Galliciolli-Lektüre spricht vielleicht die Briefstelle vom 17. X. 33: Man erstaunt, wenn man die Beschreibungen von Venedig aus dem vorigen Jahrhundert liest.

Liga I Schluß: „wär' es Betenszeit, so wüßt' ich wohl, Wohin ich ginge! Nach S. Stefano ꝛc.“ Pl. war schon 1824, 18. Okt. (Tgb.) in S. Stefano gewesen, „wo viel Schönes ist“ (Michiel beschreibt II, 21 f. die Festa di S. Stefano).

Zu „Polenlieder“ R. I. 104 M. Stuart 961 f. — „Berliner Nationallied“ 112 klingt parodistisch an Schillers Lied an die Freude an', ngl. das Metrumund die Refrainverse. („diesen Kuß den Moskowiten', vgl. „diesen Kuß der ganzen Welt“). — Byrons Einfluß auf Pl.'s politische Poesie unverkennbar (in den Polenl. auch französ. Einfluß?).

Für das Motiv der Erzählung von der diebischen Elster, Verh. Gabel III (R. II, 132) ist m. E. bestimmend, daß Platen schon Nov. 24 in Padua (T II, 727) Rossinis **diebische Elster** sah. „Gipfel der Abgeschmacktheit — erinnert an Houwald und **Müllner**.“ Hier also associierten sich in Platens Geist die beiden Motive: Diebische Elster und (Müllnerische ꝛc) Schicksalsdramatik wohl zum ersten Mal(Houwalds Bild sah er 28 X 24, tadelt es. Auch Kotzebuesche Stücke, vgl. Epigr. R. I, 282, sah er in Italien T II, 719, auch 807). — Rom. Oedip. III (R. II, 382 f.): „Epaminondas rete vor ꝛc.“ nach Schiller, ästh. Erziehung Göd. 10, 288, 25. — Oed. R. II 413: „an den Buchten des Meeres 8 X 27: n. T dort am Rand des Meers — viel über den Rom. Oed. nachgedacht.

Zum **Stil** (Subjekt a. Schluß, Nebens. mit Hauptsatz-Wortstellung). Schon 1820 (I, 518): der Hain, Dem entflüchtet Adam . . Wo gedämmert Unschuld (Objekt:) I, 377: Wer im Busen hegt Verlangen, 551: ihm vorzuzieh'n Lappalien. I, 119: Da bald wir alle ruhn in Sarkophagen, 172: damit meinen Glauben möge nichts zerstreuen. II, 435: da meine Oheime raubte mir ein Meuchelmord. — — Das scheelblickende jener: jenem Carl, jene Katherine, jener D. Miguel. (I, 76, 111, 342). Häufig das ceremonielle welcher (Dr. Nachl. I, 47: jenes Dädals, welcher später), auch im Reim (I, 32 u. 96). — Adverb ganz; I, 76: weint . . ganz allein, Oed: des ganz ascetischen Kumpans; Pöbel, den ich ganz verachte: Der uns're Sprache ganz entweiht — häufig d. Wort Hyacinthe. — Wortwiederholung: Ode 6: Zeigt Rom sich noch, am Scheideweg noch.

In der Florenz-Ode (die durch die Umarbeitung sehr gewann, (I, 736) hieß es urspr.: „Lebenssprößlinge heischt er [der Dichter] nicht, Doch Rosen wohl ꝛc.“: wie Goethe in der El. „Herm. und Dor.“ das Lorbeerreis zunächst ablehnt und fortfährt: „Aber Rosen winde genug!“

Zur Stoffliste (S. 37). Cleopatra. 15, II, 15 (T) erzählt Assolini von Cl.'s Grab; im Ged. I, 63 Cl. erwähnt. Nr. 75: „Die Deutschen in Rom, vgl. Waiblinger, Briten in Rom (T II, 832); wohl satirisch, die T zeigen Widerwillen gegen sie. (Zum Briefw. zw. e. Berliner &c., wo Pl. selbst d. „Deutsche" ist, vgl. auch Pfizers „Briefw. zweier Deutschen" 1831). Meleagerstoff psychol. wichtig: verzehrt sich am innerem Brande wie Pl. selbst. — Zu S. 84: Mit Schillers „Jeremiade" vgl. auch Ged. II, 349: Stallknechte, Hasenfüße, Kriminalbedienstete, Bordellgenossen u. s. w. Ja wie wäre denn &c.

Ich bemerke ausdrücklich (mag man mich auch darob tadeln), daß ich Wolff-Schweitzers Platen-Ausgabe, sowie Heinzes und Greulichs Arbeiten über Pl.'s dramat. Werke noch nicht gelesen habe, werde es aber nachholen, eh' ich den folgenden Teil veröffentliche.

Berichtigungen.

(Die Zeilenzahlen beziehen sich auf den Text, nicht auf die Anm.). S. 23, Z. 14 v. u. lies: hat **der** Kammerdiener herbeigerufen. S. 32, 14 lies: u. **den** Scenenschluß. S. 43, Anm. 1, Z. 7 hinter „Ihr nur": Komma. S. 55, Z. 11 v. u. lies M. **IV**, 107; ebd Z. 14 v. u. lies: **4.** Bd. S. 57, Z. 1 v. u. lies V, **211.** S. 64 zu Anfang fehlt: volle Gespräche sprach es! Wehe —, daß ich ein einzigmal. S. 83 Z. 1 oben muß es heißen: „und was . . . den Deuschen — gebühret", womit wohl auf Goethes: „Nicht dem Deutschen geziemt es —" hingedeutet werden soll.

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
XXVII.

GERMANISCHE ABTEILUNG No. 14.

Ueber einige Dramen Nathaniel Lee's

mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehung zum französischen heroisch-galanten Roman.

937

Von

Dr. Otto Auer.

BERLIN.
Verlag von E. Ebering.
1904.

Inhaltsverzeichnis.

Benützte Literatur.

a) Texte.

Arriani Anabasis Alexandri, ed. Carolus Abicht, Leipzig 1899.
Brantôme, Pierre de Bourdeilles, seigneur de: Vie des dames galantes. 2 vol. Leyde 1699.
(Quintus) Curtius Rufus: Vita Alexandri Magni, ed. Th. Vogel, Lipsiae 1893.
Cinthio, Giraldi: Hecatommithi, Vinegia 1616.
Davila, Henico-Cathérino: Histoire des guerres civiles de France, traduite par J. Baudoin, Paris 1657.
Diodorus Siculus: *Βιβλιοθήκη ἱστορική*, rec. L. Dindorf, 5 vol. Leipzig 1831.
Dio Cassius: *Ῥωμαϊκαὶ ἱστορίαι*, cum annot. L. Dindorfii. 4 vol. Leipzig 1865.
Dionysius Halicarnassensis: *Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογία*, ed. Kiessling, Lipsiae 1864.
Dryden, John: Dramatic Works, ed. J. Tonson, 6 vols, London 1735.
Eutropius: Breviarium ab urbe condita (in den Monumenta Germaniae (2), Berlin 1877).
Florus: Epitoma Livii, ed. Lemaire, Parisiis 1827.
Flavii Josephi Opera, ed. Benedictus Niese, 7 bd. Berlin 1892.
Justini Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi, rec. Fr. Ruehl, Leipzig 1884.

La Calprenède, Gautier de Costes de:
Cassandre, 10 vol., Paris 1731.
Cleopâtre, 12 vol., Paris 1654.
Pharamond ou l'histoire de France, 6 vol., Paris 1664.

Mme. de La Fayette: La Princesse de Clèves, Paris 1678.

Lee, Nathaniel: The Dramatick Works, 3 vols, London 1734.

Lee, Nathaniel: Theodosius, in The British Theatre, London 1793.

Livius, lib. I und II, ed. Weissenborn, Leipzig 1853.

Massinger, Philip: The Emperor of the East, in den Works of Ph. Massinger vol. II, London 1761.

Orosius: Historiarum adversus paganos libri VII, ed. C. Zangemeister, Lipsiae 1889.

Plutarchus: Vitae inter se comparatae, ed. Immanuel Bekker, 5 vol., Lipsiae 1855.

Raleigh, Sir Walter: History of the World, London 1814.

Sextus Rufus: Breviarium, ed. W. Förster, Wien 1874.

Mlle. de Scudéry: Clélie, 10 vol., Paris 1660 und 1661.

Suetonius Tranquillus: Opera, ed. B. Hase, 2 vol. Parisiis 1828.

Tacitus: Annales, 2 vol., ed. G. Andresen, Berlin 1892.

Velleius Paterculus: Ex historiae Romanae libris duobus quae supersunt, ed. Halm, Lipsiae 1876.

Valerius Maximus: Factorum et dictorum memorabilium libri IX, Lipsiae 1888.

b) Hülfsmittel.

Baker, David Erskine: Biographia Dramatica, London 1812.

Beljame, Alexandre: Le public et les hommes de lettres en Angleterre au 18ième siècle (1660—1744), Paris 1881.

Biographia Britannica, vol. V., London 1760.

Bobertag: Drydens Theorie des Dramas, in den E. St. IV, S. 373 ff.

de Breton, André: Le roman en France depuis 1610, Paris 1892.

Cibber, Colley: An Apology for his Life. London 1750.

Cibber, Theophilus: Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, 5 vols, London 1753.

Clavell, Robert: A General Catalogue of Books, Printed in England since the Dreadful Fire 1666 to the End of Trinity Term 1680, London 1680.

Collins, George Stuart: Dryden's Dramatic Theory and Praxis, Leipzig 1892. Inaug.-Diss.

Cousin, Louis: Histoire Romaine, écrite par Xiphilin, par Zonare, par Zosime, Paris 1678.

Cousin, Victor: La société française au 17ième siècle d'après le Grand Cyrus de Mlle. de Scudéry. Paris 1858.

Denker, Hermann: Ueber die Quellen von Nath. Lee's Alexander the Great, Diss., Halle 1903.

Dunlop, John Colin: History of Prose Fiction, 2 vols, London 1896.

Fest, Otto: Der miles gloriosus in der franz. Komödie; Münchner Beiträge XIII, München 1898.

Finlay, George: Greece under the Romans, Edinburgh 1844.

Genest, John: Some Account of the Engl. Stage from the Restoration in 1660 to 1830, Bath 1832. 10 vols.

Gibbon, Edward: Decline and Fall of the Roman Empire, London 1855.

Godwin, Thomas: Romanae historiae anthologia, London 1674.

Graf, Hermann: Der miles gloriosus im engl. Drama bis zur Zeit des Bürgerkrieges, Diss., Rostock 1891.

Gregorovius, Ferdinand: Athenaïs, Geschichte einer byzantinischen Kaiserin, 3. Aufl., Leipzig 1892.

Güldenpenning, Albert: Geschichte des oströmischen Reiches unter den Kaisern Arcadius und Theodosius II., Halle 1885.

Halliwell-Phillipps: Dictionary of Old English Plays, London 1860.

Hazlitt, Carew: A Manual for the Collector and Amateur of Old English Plays. London 1892.

Hettner, Hermann: Geschichte der englischen Literatur Bd. I. Braunschweig 1894.

Holzhausen, Paul: Ueber Dryden's heroic play, in den E. St. XIII (S. 414—445), XV (S. 13—52), XVI (S. 201—229).

Koeppel, Emil: Quellenstudien zu den Dramen Chapman's, Massinger's und Ford's (Quellen und Forschungen, Heft 82).

Körting, Gustav: Grundriss der Geschichte der englischen Literatur, Münster 1899. 3. Aufl.

Körting, Heinrich: Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert, 2 Bd., Oppeln 1885.

Langbaine, Gerard: An Account of the Engl. Dramatick Poets or Some Observations and Remarks on the Lives and Writings of all those that published either comedies, tragedies etc. Oxford 1691.

Lee, Sidney: Artikel Nath. Lee im D.N.B., vol. 32, p. 364, London 1892.

Maatz, Anton: Der Einfluss des heroisch-galanten Romans auf das französische Drama im Zeitalter Ludwigs XIV., Diss., Rostock 1896.

Macaulay, Thomas Babington: History of England. London 1889.

Milton, John: Paradise Lost, ed. Masson, Cambridge 1890. 3 vols.

Morillot, Paul: Le roman en France depuis 1610. Paris 1892.

Mosen, R.: Lee's Leben und Werke, in den E. St. II, S. 416—439, Heilbronn 1878.

Pauly, August: Real-Encyclopaedie der classischen Altertumswissenschaften, 6 Bd., Stuttgart 1846 und 4 Bd. 1900.

Resa, Fritz: Prolegomena zu Nath. Lee's „Theodosius". Würzburger Dissertation, gedruckt Rudolstadt 1903.

Retrospective Review, vol. III, part II, pp. 240—268. London 1821: Plays written by Mr. Nath. Lee.

Rosbund, M.: Dryden als Shakespeare-Bearbeiter, Diss., Halle 1882.

Tüchert, A.: Dryden als Dramatiker in seinen Beziehungen zu Mlle. de Scudéry's Romandichtungen, Diss., Zweibrücken 1885.

Ward, Adolphus William: History of English Dramatic Literature. London 1899. vol. III.

Einleitung.

1. Einfluss Frankreichs auf England während der „Restauration".

Der 29. Mai 1660 bildet einen wichtigen Wendepunkt in der politischen, sozialen und literarischen Geschichte Englands. Mit dem Augenblick, wo Karl II., wie ein Sieger unter Glockengeläute und dem Jubelgeschrei der Menge in London einzog, verschwand der düstere puritanische Geist. Man atmete erleichtert auf; das Theater wurde wieder geöffnet und die schöne Literatur, die sich vor dem tumultuarischen Treiben des „Commonwealth" geflüchtet hatte, durfte sich wieder hervorwagen. Karl II. hatte sich nämlich mit seinen Cavaliers während des langen Exils in Frankreich aufgehalten, und nun brachte er die reichen Schätze der französischen Literatur mit nach England, das sich dem französischen Einfluss bald nicht mehr entziehen konnte. Besonders das englische Drama folgte der Leitung der Franzosen, und vor allem war es der französische Roman, der dem englischen Drama viele seiner Züge und so manchen Stoff abtreten musste. Der französische Roman, der damals nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland und England die Herzen Aller, Hoher und Niedriger, erfreute, fand in England zunächst eifrige Nachahmer in Orrery, Crowne, der Duchess of New-Castle und anderen, und auch englische Uebersetzungen der französischen Romane wurden meist sofort nach deren Erscheinen geliefert.

Da ist es denn kein Wunder, dass bei der grossen Beliebtheit der Romane der in ihnen sich darbietende Geschmack auch der Geschmack der Leute selbst wurde, und so wurde auch das Drama in diese Richtung hineingezogen. Die Tragödie griff die Stoffe der Romane freudig auf, und es erschien nun eine grössere Anzahl Dramen, die sich mehr oder weniger eng an die Romane anschlossen. Eine Liste derselben findet sich bei Tüchert, Seite 8 und bei Ward III, p. 309. Hinzuzufügen sind ferner noch:

The Siege of Babylon von Samuel Pordage 1678 — geht zurück auf die Cassandre;

Herod and Mariamne von Samuel Pordage 1673 — geht zurück auf die Cleopâtre;

Love's Triumph, von Edw. Cooke 1678 — geht zurück auf die Cassandre.[1]

Aber nicht nur die Stoffe der Romane wurden dramatisiert, es wurden auch der in den Romanen sich kundgebende Ton, der Geschmack, die einzelnen Züge, wie bereits erwähnt, herübergenommen, und diese gaben so dem neuen Drama ein sonderbares Gepräge. Diese neue Gattung von Stücken wurde mit dem stolzen Namen: heroic plays benannt.[2]

2. Dryden heroic play und Lee's Drama.

Diese heroic plays sind eine sonderbare Verschmelzung von Shakspere'schen Elementen und Romanmotiven. Vom Roman haben sie jedoch die meisten Charakteristika:[3]

---

1. S. die einzelnen Stücke bei Hazlitt, A Manuel etc.
2. S. Ward, p. 301 ff.
3. Vergl. Beljame, p. 42 ff. und E. St. Bd. 13, 15, 16

Die auftretenden Personen sind nur vom höchsten Range: Könige, Fürsten, Feldherren, Königinnen und Prinzessinnen. Das erfordert die Würde der hohen Tragödie (wie die des heroischen Romans). Personen aus dem Volke werden nicht geduldet, höchstens als Statisten. Alles ist in der sonderbarsten Weise aufgebauscht. Die Liebe ist die eine Triebfeder aller Handlungen der Helden. Sie ist (wie im Roman) das Werk eines Augenblicks; keine Hochschätzung oder Freundschaft geht ihr voraus. Die Liebe ist aber nicht die gewöhnlich bekannte; sie ist vollständig galanter Natur, „un sentiment quintessencié et fade à l' excès."[4] Der Held darf nicht hoffen, ohne weiteres die Liebe seiner Dame zu gewinnen, er muss erst Heldentaten vollbringen, muss die ärgsten Ungerechtigkeiten über sich ergehen lassen. Die Dame stellt seine Unterwürfigkeit und Treue auf die schwerste Probe. Der Liebhaber muss sich schon zufrieden geben, wenn er die Erlaubnis erhält, die Dame lieben zu dürfen. Das höchste Zulässige ist der Handkuss. Das decorum soll vor allem gewahrt werden. Ihrer Vertrauten gesteht die Dame ohne weiteres ihre Liebe ein, aber dem Helden gegenüber ist sie barsch und spröde. Sie ist sehr launisch, der Liebhaber dagegen im höchsten Grade uneigennützig und treu. Bei der Werbung ist der Stand vor allem ausschlaggebend. Andererseits findet sich aber wieder ein Held, ein hoher Fürst, der sich plötzlich in ein unbekanntes Mädchen verliebt und ihr, ohne sich zu besinnen, sein Reich und seinen Heldenarm anbietet.

Die 2. Triebfeder ist die Ehre, die im Bunde mit

---

mit Körting, Gesch. d. franz. Romans, p. 16 ff. und 361 ff, Morillot, p. 3 ff. und Le Breton.

4. Beljame p. 43.

einer aussergewöhnlichen Tapferkeit steht: deshalb die Schlachten, Eroberungen von Städten, der Kriegslärm, die Sieges- und Trauermärsche, die das heroic play füllen und von Shakspere und dessen Zeitgenossen übernommen sind; lebhaft muss es in einem solchen Stück zugehen. Mit Recht hat deshalb Hettner das englische: heroic play mit „Spektakelstück" charakterisiert. Haupt- und Staatsaktionen stehen im Mittelpunkt der Handlung. Deshalb auch die Helden, die ganzen Heeren Trotz bieten, die sich auch in prahlerischen Reden ergehen dürfen, die selbst dem Lehensherrn gegenüber das Recht der überlegenen Kraft geltend machen. Ein wahrhaft sublimes Ehrgefühl besitzen diese Helden, Grossmut und Offenherzigkeit. Konflikte zwischen Liebe und Ehre sind zuweilen vorhanden; jedoch lösen sich diese rasch, da die Helden gar nicht so bedenklich sind. Sie stehen über den Gesetzen der Natur, wie des guten Tones; deshalb können sie allen Menschen Widerstand leisten und dürfen jedem Grobheiten ins Gesicht schleudern. Sie sind immer umgeben von Feinden, Verrätern, Mördern; aber nichts kann sie erschrecken; sie schlagen alle in die Flucht. Diese tapfern Helden sind jedoch auch zartfühlend und schüchtern in Gegenwart des schönen Geschlechts. Ihre Aufmerksamkeit und Unterwürfigkeit kennt keine Grenzen.

Um aber eine so illustre Gesellschaft, wie die Theaterbesucher der Restaurationszeit zu amüsieren, war es notwendig, allerlei Operneffekte anzubringen: die Götterwelt, Gespenster, Geisterbeschwörungen, Zauber- und Orakelsprüche, lauter Motive, die Dryden bei Shakspere fand und aufs phantastischste verzerrte; ferner Tänze, Serenaden, glänzende Feste. Dazu kommt noch eine sehr verwickelte Handlung mit verschiedenen „underplots"; auch der Mangel an Einheit der Handlung

geht auf Shakspere zurück. Von Unwahrscheinlichkeiten strotzt natürlich das „heroic play". Sonderbar ist nur, dass Dryden glaubte, er sei mit der Natur völlig in Uebereinstimmung.

Die meisten Charaktere sind Gestalten ohne Fleisch und Blut, sind Typen, die in jedem Stück vorkommen; sie entbehren der Individualität; da finden wir vor allem den blutdürstigen Tyrannen, der nur sich und seine Lust kennt und keine fremde Meinung und keinen fremden Willen dulden will; nicht den leisesten Widerspruch erträgt er; alles, was ihn in Unwillen bringt, hat die Todesstrafe zu gewärtigen. Er hat ein übertriebenes Selbstbewusstsein und trotzt sogar den Göttern. Uebrigens kennt das heroic play, wie auch der französische Roman, nur ausschliesslich gute und ausschliesslich schlechte Charaktere. Eine Mischung von guten und schlechten Eigenschaften, oder gar eine feine Nüançierung ist fast nie zu finden. Dabei darf aber der tugendhafte Held unbeschadet seiner Vortrefflichkeit sich selbstgefällig, roh und prahlerisch zeigen.

Der Zufall spielt eine grosse Rolle; eine regelrechte Entwicklung der Handlung gibt es nicht. Für eine so hohe, erhabene Tragödie gehört aber auch eine würdige Sprache. Deshalb sprechen alle Personen mit grossem Pathos, das sich bis zum Schwulst versteigt.[5]

Gegenüber diesem Spektakelstück Dryden's hat das Drama Lee's[6] in die Bahnen der Natürlichkeit einge-

---

5. S. Beljame p. 42—48; E. St. XIII, XV, XVI.

6. In der folgenden einleitenden Darlegung lasse ich ausser Betracht: „Sophonisba" und „Nero", die unreife Jugendarbeiten sind, „Constantine", ein minderwertiges, verworrenes Stück, das der Dichter schrieb, als seine Geisteskrankheit bereits ausgebrochen war, ferner die beiden in Ge-

lenkt. Schon die nach dem „Rehearsal“ erschienenen heroic plays Dryden's waren viel zahmer, aber doch sind in ihnen noch sehr viele Unwahrscheinlichkeiten und Monstruositäten, die sich bei Lee nicht mehr finden. Gemein hat natürlich das Drama Lee's mit dem heroic play seines Meisters die ganze Struktur: Könige und Feldherren, Fürstinnen und Prinzessinnen sind die Personen, die auftreten; das Volk erlangt erst wieder im „Brutus“ das Recht, auf der Bühne zu sprechen. Die Pracht der Dekoration hat Lee ebenfalls von Dryden übernommen; das war aber damals nicht zu umgehen, wenn man auf einen Erfolg rechnen wollte. Jedoch ist Lee viel sparsamer mit Operneffekten.[7] Es finden sich zwar auch bei ihm Serenaden, songs, im „Alexander“ sogar ein ballet; auch Geistererscheinungen kommen vor, aber nur selten, und dann sind sie nicht als auf dem Einfluss Dryden's beruhend anzusehen. Vielmehr ist der Geist im „Alexander“ dem Geiste im „Hamlet“ von Shakspere nachgebildet; ferner sind die Vision der Eltern der Statira im Alexander, sowie die des „Genius“[8] im „Massacre“ blos scenische

---

meinschaft mit Dryden verfassten Dramen: „Oedipus“ und „the Duke of Guise“.

7. In diesem Punkte muss ich Mosen (E. St. II, 421—422) und Resa p. 1 widersprechen..

8. Uebrigens könnte man den „Genius“ auch als das böse Gewissen auffassen, das den König in seiner Nervenerregung zu solchen Wahnvorstellungen bringt, ähnlich wie dies (Banquo's Geist) bei Macbeth der Fall ist. Wollte man aber den „Genius“ im Mass. nicht als blosses Phantom auffassen, so könnte man annehmen, Lee habe ihn eingeführt, um die katholische Partei noch mehr ins Unrecht zu stellen, nachdem selbst ein Engel des Himmels den König vor den Einflüsterungen jener Partei warnt; der „Genius“ wäre dann

Darstellungen von Träumen,[9] wie z. B. auch die Vision Klärchens im „Egmont“ von Goethe. Uebrigens kann all dies weggelassen werden, ohne dass die Handlung dadurch beeinträchtigt würde. — Die Götter- und Geisterwelt greift nicht mehr in den Gang der Handlung ein; Geisterbeschwörungen und Orakelsprüche kommen nicht mehr vor. Was aber die Vorzeichen im „Alexander“ und „Brutus“ anbetrifft, so fand Lee diese teilweise in seinen Quellen; ferner lehnte er sich auch hier wieder an Shakspere (J. Caesar) an. Ausserdem ist noch zu erwähnen, dass in seinen späteren Stücken der Zufall keine Rolle spielt, wie bei Dryden und im französischen Roman.

Der Bombast der Sprache findet sich bei Lee ebenfalls, oft noch viel markanter als bei Dryden. Aber dies ist, finde ich, verzeihlich bei einem jungen Dichter, der das, was ihm noch an Tiefe des Geistes fehlt, durch eine überpathetische Sprache zu ersetzen sucht. Ich möchte hier nur auf Shakspere verweisen (Titus Andronicus). Ausserdem muss man zugestehen, dass sich zuweilen auch sehr hübsche Bilder und Vergleiche bei Lee finden.

Auch manche Personen haben noch Aehnlichkeit mit denen Dryden's, besonders der Tyrann, der jedem den freien Willen abspricht und sich äusserst launisch zeigt. Vor allem klingt noch die „Gloriana“ an Dryden und dessen Vorbild, den französischen Roman, an, wenn auch dieses Stück schon eine viel wahrscheinlichere Handlung aufweist, als z. B. das ein Jahr vorher auf-

---

eingeführt der Tendenz wegen, und nicht in Nachahmung von Dryden.

9. Im „Constantine“ ist die Erscheinung des Kreuzes ebenfalls ein Traumbild (nachher: „Constantine awakes!„).

geführte Stück Dryden's „Aureng Zebe". So plötzlich konnte man sich auch damals nicht von dem liebgewonnenen heroic play trennen.[10] Das Rehearsal, so wuchtig auch seine Wirkung war, konnte auch nicht den Geschmack auf einmal läutern, aber trotzdem ist es ganz falsch, zu behaupten,[11] Lee hätte fortgefahren in der Manier Dryden's seine Stücke zu schreiben. Es finden sich im Gegenteil bei Lee viele tiefgehende Abweichungen von Dryden und damit auch vom französchen Roman, deren Anschauungen er grossenteils durch die natürlichen ersetzt.

Sein Drama ist nicht mehr ein Spektakelstück; Kämpfe auf der Bühne sehen wir nicht mehr. Keine grossen Staatsaktionen werden mehr erledigt; während der Handlung finden keine Schlachten statt, auch nicht hinter den Coulissen; wir hören kaum mehr kriegerischen Lärm; sehr wenige Geistererscheinungen und Visionen sind zu sehen. Der Held ist nicht mehr der mit übermenschlicher Kraft und unbändigem Mut ausgerüstete Allbezwinger. Die Handlung ist nicht mehr verwickelt, wenn auch zuweilen underplots vorkommen.

---

10. Dass selbst im Jahre 1678 (der „Oedipus" gespielt 1678, cf. Ward, gedruckt 1679, cf. Hazlitt) sich der Geschmack der Menge noch nicht wesentlich verändert hatte, können wir aus dem Epilog zum „Oedipus" ersehen, wo Dryden sagt:

Their treat is what your palates relish most:
Charm! song! and show! a murder and a ghost!

11. cf. E. St. XVI, p. 228 („Lee etc., die noch längere Zeit fortfuhren in der Manier des heroischen Dramas zu schreiben"), Hettner p. 92 unten und 93; Garnett, The Age of Dryden; Chamber, Encyclopedia of Engl. Lit. und Ward (hinsichtlich der „versifcation").

Besonders einschneidend ist aber die Verschiedenheit der Auffassung von honour and love. Tapferkeit und heroischer Mut spielen (ausser etwa in der „Gloriana“) keine Rolle mehr, und wo das Ehrgefühl als bestimmendes Motiv auftritt, wie z. B. im „Theodosius“ und „Brutus“ ist es nicht jenes sublime, extravagante und unwahrscheinliche des heroic play, sondern das natürliche. Ganz anders fasst aber Lee vor allem die Liebe auf, die er direkt in den Mittelpunkt seiner Stücke stellt, weshalb auch sein Drama nicht etwa ein „heroic play“, sondern eher ein „play of love“ genannt werden muss. Die Liebe schildert er mit den Augen und dem Herzen eines Jünglings; sie ist feurig, rasch und ungestüm. Lee versteht es, den tiefsten Schmerz und die höchste Wonne der Liebe darzustellen. Dadurch unterscheidet er sich gewaltig von Dryden und dem französischen Roman. Die Liebe ist bei ihm nichts Platonisches, sondern eine wahre Leidenschaft, die keine Grenzen kennt und sich bis zum Wahnsinn versteigt. Abgesehen von der Gloriana ist bei Lee die Liebe nie ein Werk eines blossen Augenblicks. Seine Frauengestalten sind nicht spröde, sie suchen nicht das decorum zu wahren, sondern geben sich, wie sie sind, und sprechen offen aus, wie es ihnen ums Herz ist; sie stellen nicht etwa aussergewöhnliche Anforderungen an die Helden; sie sind nicht launisch. Alle Galanterie ist bei Lee verworfen; kurz, Lee stellt sich wieder auf den Boden der Natürlichkeit. Dagegen ist die Liebe bei Dryden nichts als eine phrasenhafte, überschwengliche Anbetung; alle seine Frauengestalten lassen uns kalt; die Liebenden räsonnieren und philosophieren zu viel; Dryden hat sie nur mit dem Verstande geschaffen und nicht mit dem Herzen. Dagegen spricht aus Lee die Leidenschaftlichkeit, die innere Wärme,

und dies hat auch Dryden selbst richtig erkannt und öffentlich ausgesprochen. In seiner „Epistle to Mr. Lee, on his Alexander[12]“ sagt er (Vers 1 & 2 und 33—46):

> The Blast of common Censure cou'd I fear;
> Before your Play my Name shou'd not appear; . . .
> Such Praise is yours, while you the Passions move,
> That 'tis no longer feign'd; 'tis real Love,
> Where Nature triumphs over wretched Art;
> We only warm the Head, but you the Heart, etc.

Es gibt also Dryden selbst zu, dass die Liebe bei Lee natürlicher aufgefasst ist. Sie ist ein loderndes Feuer, und wird sie nicht erwidert, so tritt die Eifersucht, der Hass an ihre Stelle und zwar in der leidenschaftlichsten Gestalt, während bei Dryden sehr oft der Held in ähnlichen Fällen selbst dem Rivalen den Zutritt zu der Geliebten verschafft und die Liebesbotschaft überbringt.[13]

Da Lee aber die Liebe so warm gefühlt hat, so sind ihm auch seine Frauengestalten am besten gelungen; meist sind sie tief ergreifend, keine blutlosen Schemen, wie so oft bei Dryden. Darum war auch Lee der Lieblingsdramatiker der Damen in der Restaurationszeit.

Lee hat sich also keineswegs von Dryden ins Schlepptau nehmen lassen; er hat sich seinen eigenen Weg suchen wollen; er glaubte nicht an alles, was Dryden sagte und tat. Auch den blank verse hat er vor Dryden wieder in die Tragödie eingeführt.[14] Mosen[15]

---

12. Abgedruckt auch in Lee's Works 1734, unmittelbar vor dem „Alexander“.

13. So z. B. in „Tyrannic Love“ und „Aureng Zebe“.

14. E. St. II, 423. — Zwar beweist dies nicht gerade viel; denn Dryden hat im Prolog zum „Aureng Zebe“ (1675) seiner „loved Mistress“, dem Reim Valet gesagt, so dass

und andere Literarhistoriker haben Unrecht zu behaupten, Lee habe so grosses Gewicht auf Dryden's Meinung gelegt; ja, Mosen beschuldigt sogar Dryden, Lee durch seine Epistle in seinem Streben ermuntert zu haben, anstatt ihn von seinem phantastischen Wesen abzubringen. Das Lob Dryden's veranlasste Lee keinesfalls, sein Talent zu überschätzen und seine Fehler zu übersehen; im Gegenteil, drei Jahre später erklärt Lee offen heraus (in der Dedikation zum „Theodosius"), er gestehe selbst "to abound in ungoverned fancy", ja es stehe viel schlimmer mit seinen Fehlern, als die Leute glauben; er wisse wohl, dass ihm öfters „der Gaul durchgehe".

Lee sucht sich allerdings in gewissen Zügen vom heroic play und vom Roman freizumachen, aber er hängt doch immerhin noch vom französischen Roman ab. Die Tendenz hat er zwar, sich loszumachen, stofflich, wie in den Motiven. Deshalb benützt er die Romane, wenn er nach einem Stoffe für ein neues Drama sucht; aber er begnügt sich nicht damit, er forscht in der Geschichte und sucht seine Stücke auf diese zu gründen, ganz im Gegensatz zu Dryden.

Der französische Roman ist ja bekanntlich ein Zwitterding, eine Vermischung von antiken Anschauungen und Verhältnissen mit modernem Fühlen und Denken. Gomberville, La Calprenède und Mlle. de Scudéry wollen auch teilweise unter der Maske des Altertums und der antiken Helden doch nur die Gesellschaft am französischen Hofe und die Subtilitäten ihrer Liebeshändel

---

man auch annehmen könnte, Lee habe sich dadurch bewegen lassen, den blank verse für den „Alexander" (1676) zu verwenden.

15. E. St. II, 418.

schildern.[16] Dem gegenüber hat Lee die Absicht gehabt, die antiken Helden so darzustellen, wie sie in Wirklichkeit waren.[17] Was dann die Geschichte an dichterischer Ausschmückung zuliess, entlehnte er aus dem französischen Roman. Auch seine eigenen Zutaten widersprechen nicht dem geschichtlichen Milieu,[18] wenn auch ein romantischer Zug durch seine Stücke geht. Besonders hat sich Lee für das Altertum begeistert, dem er verschiedene Geschichten entlehnte. Seine Hochschätzung der Römer sieht man vor allem an seinem Brutus und an dem Marcian des „Theodosius“. Anfangs liess Lee der Phantasie freieren Spielraum, bis er schliesslich ganze Geschichten mit mehr oder weniger Erfolg und Geschick dramatisierte: im „Massacre of Paris“, der „Princess of Cleve“, dem „Theodosius“ und dem „Brutus“.

Durch jenes Zurückgehen auf die Geschichte gewinnen aber seine Charaktere an Wahrscheinlichkeit; er sucht das Kolorit richtig wiederzugeben. Auf jeden Fall vermeidet er den grossen Fehler Dryden's, der einem Mexikaner die gleichen Anschauungen unterschob, wie einem Inder und einem Römer. Anachronismen sind bei Lee selten; man findet höchstens noch die Begriffe Heaven und Hell auf das Altertum angewandt, und einige wenige andere.

Was nun den heroisch-galanten Roman anlangt, so hat Lee ihm vor allem folgende 2 Motive entlehnt:

1. Die Liebe steht im Mittelpunkt des Interesses,

---

16. cf. Victor Cousin, vol. I, p. 4 ff.

17. S. auch seine Dedikation zum „Brutus“, aus der hervorgeht, wie genau er es mit der historischen Treue genommen haben will.

18. Von „Gloriana“ ist immer abzusehen.

und zwar handelt es sich immer um ein Liebesverhältnis, auf das äussere Umstände oder eine 3. Person störend einwirken. Dadurch bekommen Lee's Stücke etwas Einförmiges; fast immer ist diese 3. Person, die sich zwischen die beiden Liebenden drängt, ein absoluter Machthaber,[19] der als Rivale auftritt und meist infolge gewaltsamer Mittel das Glück der beiden vernichtet. In der „Gloriana" ist der Rivale zugleich der Todfeind des Helden, im „C. Borgia" sein Bruder, im „Theodosius" sein Freund, im „Mithridates" und „Constantine" sein Vater.

2. Nach dem galanten Liebeskodex der Romane muss der eine Teil sterben, wenn der andere stirbt. Auch bei Lee ist der Tod des einen Liebenden mit dem Tod des anderen Teiles folgerichtig gegeben. Aber dieser Zug ist aus dem Galanten ins Menschliche übertragen, wie sich dies schon in der „Gloriana" in den Worten der Titel-Heldin an Caesario zeigt:

> Why shou'd I wake, when thou art gone to rest? . . .
> What will Life signify, when thou art gone?[20]

Wie ganz anders drückt sich dagegen z. B. Statira in Pradon's gleichnamigem Stück[21] aus (das ebenfalls viele Züge vom Romane entlehnt hat):

> „Quand on perd ce qu' on aime, il faut cesser de vivre!"

Ausserdem hat Lee verschiedene Motive von dem französischen Romane für sein Drama „Gloriana", einzelne Züge auch noch für den „Alexander" herübergenommen; ferner hat er die Handlung von 5 seiner Dramen, von „Gloriana", „Alexander", „Theodosius",

---

19. Nur im „Alexander" ist es eine Frau.
20. Act IV, p. 173.
21. Aufgeführt 1679.

„Brutus“ und der „Princess of Cleve“ auf die Romane gegründet. Welchen von diesen Lee für jedes betr. Stück benützte, hat schon ein Zeitgenosse Lee's, Langbaine,[22] in seinem Account of the English Dramatick Poets etc.[23] zum Teil angegeben.

---

22. Dieser belesene Mann hatte die Absicht, die Quellen aller bis dahin erschienenen englischen Dramen ausfindig zu machen. In der Vorrede zu seinem Buche macht er sich anheischig, das Plagiatorentum der modernen Dichter, besonders Dryden's, darzutun, um dadurch (so behauptet er), die Grösse Shakspere's in das richtige Licht zu rücken; aber es ist aus dieser Vorrede leicht ersichtlich, dass es ihm darum nicht zu thun war, dass vielmehr der Hass gegen Dryden und andere seiner Zeitgenossen ihn veranlasste, jenes Buch zu schreiben. Langbaine ist deshalb nicht unparteiisch und da er aus blinder Leidenschaft vorgeht, und nicht als uninteressierter Forscher seine Untersuchungen macht, nirgends zuverlässig. Langbaine führt so viele Quellen an, als er nur immer auftreiben kann, ohne genau zu prüfen. Ein Beispiel hierfür bieten seine Angaben über die Quellen des „Brutus“ von Lee (s. später p. 70). Zwar sagt er meistens nicht direkt, dies oder jenes ist die Quelle, sondern: this play is founded on history (oder romance); see etc., jedoch all dies heisst in ehrliches Deutsch übersetzt: Das Stück ist kein eigenes Produkt des Dichters, dieser ist vielmehr ein Plagiator; davon könnt ihr euch überzeugen, wenn ihr vergleicht jene Geschichtsschreiber oder jenen Roman. Ein Zeichen, wie oberflächlich Langbaine meistens liest, ist z. B. auch seine Angabe über die „Princess of Cleve“, wobei er unter anderem sagt: The Author narrates his Patron (epist. ded.), "that the Duke of Guise has wrested two Scenes from the Original". But which they are, J have not Time to enquire. Langbaine hat sicherlich nachgesehen, aber er konnte nichts finden; denn er hatte jene Dedication nicht aufmerksam gelesen, sonst hätte er merken müssen, dass unter dem „Original“ nicht die „Princess of Cleve“, sondern das „Massacre

Ich gehe nun zu einer näheren Untersuchung der obengenannten 5 Dramen Lee's über.

---

of Paris" gemeint ist, aus dem auch in der Tat 2 Scenen in den „Duke of Guise" übergingen. Ein weiteres Beispiel, wie weuig genau L. oft ist, und wie er sich manchmal aufs Raten verlegt, ist seine Angabe über Shakspere's J. Caesar; die geschichtliche Grundlage für dieses Stück will er nämlich auch bei Livius (!) gefunden haben. Die Angaben Langbaine's hat Baker in seine „Biographia Dramatica" wortwörtlich herübergenommen; auch sind sie in Halliwell-Pnillipp's Dictionary und dann in Carew Hazlitt's Manual for the Collector and Amateur of Old English Plays übergegangen; es ist also auch dem letztgenannten Buche nicht überall zu trauen, besonders, wenn es sich um Stücke handelt, die hinsichtlich ihrer Quellen noch nicht gründlich untersucht worden sind

23. Körting gibt in seiner engl. Literaturgeschichte, p. 280, na, der Verfasser dieses Buches sei unbekannt. Jedoch steht der Name Langbaine's auf dem Titelblatt.

I. Gloriana or the Court of Augustus.

Langbaine gibt an: "The Plot I take to be rather founded on Romance than History, as the Reader will find by comparing the Play with the Romance of Cleopatra, in the several Stories of Caesario, Marcellus and Julia, part I, book 3; part V, book 3. Ovid, Cypassis and Julia part VII, book 3."

Eine nähere Untersuchung ergibt, dass Lee nicht etwa eine Geschichte des Romans zu grunde gelegt hat, vielmehr ist die Handlung frei erfunden; jedoch ist klar ersichtlich, dass diese erfundene Geschichte aus der Lektüre des Romans „Cleopâtre"[1] von La Calprenède hervorgegangen ist, von dem Lee verschiedene Personen und vor allem die Vorgeschichte entlehnte; ferner hat Lee die Historiker Sueton, Tacitus und Vellejus Paterculus benützt, vielleicht auch Plutarch und Dio Cassius.

Von den französischen Romanen im allgemeinen hat aber Lee eine Menge von Motiven entlehnt, die sich zwar teilweise schon im heroic play Dryden's finden. An das heroic play klingt überhaupt dieses Stück noch sehr an, besonders durch die Gestalt Caesario's.[2]

---

1. Paris 1647—63, übers. ins engl. von Rob. Loveday u. a. 1652—58, folio 1674.

2. Caesario ist in seiner Selbsteingenommenheit und Rachgier dem Almansor sehr ähnlich.

Dass diese Anlehnung an die Romane und das heroic play bei Lee unvermerkt und unbeabsichtigt geschah, ist selbstverständlich. — Mit dem heroic play hat das Stück auch die widerliche Sinnlichkeit gemein.

Vorgeschichte: Caesario ist der Sohn des Caesar und der Cleopatra; nach dem Tode des Caesar wurde aber nicht er dessen Nachfolger auf dem Trone, sondern gemäss dem Testamente des Caesar dessen Adoptivsohn Octavianus Augustus. Nach der Heirat des Antonius und der Cleopatra liess Antonius öffentlich verkündigen, dass Caesario der rechtmässige Sohn des Caesar sei, und ernannte ihn zum „König der Könige", zum grossen Aerger des Augustus. Letzterer sandte auch nach der Besiegung und dem Tode der Cleopatra und des Antonius Leute aus, um Caesario zu töten. Dieser entging mit knapper Not den Händen seiner Feinde, jedoch verbreitete sich allenthalben das Gerücht von seinem Tode.[3] Erst nach vielen Jahren erfährt Augustus, dass Caesario noch am Leben sei, weshalb er seiner habhaft zu werden sucht, da er durch ihn seine Herrschaft gefährdet erachtet.[4]

Diese Vorfabel hat Lee sicherlich der Cleopâtre entnommen, da sich einige Züge davon bei den Historikern nicht finden.

Akt I. Ovid, Mecaenas (sic!) und Agrippa preisen die Herrlichkeit des Augustus, seine Siege und Eroberungen; dieser ist jedoch tief traurig. Die Freunde dringen in ihn, den Grund seiner Betrübnis anzugeben, und sie erfahren schliesslich, dass das ausgelassene, tolle Treiben seiner Tochter Julia ihm die grösste Sorge

---

3. Cleopâtre, part I, liv. III, p. 208—256.
4. Cleopâtre XII, 1.

bereitet.[5] Diese erscheint selbst vor dem Kaiser und bekrittelt alles; nichts ist ihr gut genug; mehr Glanz und Luxus will sie um sich sehen, etwas, was ihrer würdig sei; denn sie wolle sich mit Juno messen und sei dieser ebenbürtig.[6] Augustus ist ergrimmt ob solcher Reden und zückt das Schwert gegen sie: zur Hölle wolle er die Gottvergessene senden, wo „in eternal tortures she shall roll".[7] Die Freunde halten den Zornigen mit Mühe zurück; aber die stolze Julia verlangt nicht Verzeihung: er könne ihren Körper zwar vernichten, aber nicht ihre Seele. Augustus erklärt voll Schmerz, er wünsche lieber noch einmal die früheren gefahrvollen Kriege durchzumachen, als jetzt diese „homebred jars" ertragen zu müssen. Lieber den Tod, als die Unehre wolle er erdulden.[8] Mit einer Drohung weist er sie von sich. Sie geht, und um den Kaiser von diesem Gegenstand abzulenken, berichten die Freunde ihm von den

---

5. a) Tacitus, ann. III, 24: Ut valida divo Augusto in rem publicam fortuna, ita domi improspera fuit ob impudicitatem filiae.

b) Vellejus Paterculus II, c. 100,2: foeda dictu memoriaque horrenda in ipsius domo tempestas erupit, quippe filia eius Julia, per omnia tanti parentis ac viri immemor, nihil, quod facere aut pati turpiter posset femina luxuria libidineve infectum reliquit magnitudinemque fortunae suae peccandi licentia metiebatur, quidquid liberet, pro licito vindicans

c) Sueton. Aug. 65: Aliquanto autem patientius mortem quam dedecora suorum tulit . . . . .; de filia notum senatui fecit, abstinuitque congressu hominum diu prae pudore, etiam de necanda deliberavit.

6. Auch im Roman nennt sich Julia einige Male déesse.

7. Die Schilderung der Hölle ist ähnlich der bei Milton, Paradise Lost, b. I u. II, bes. b. 2, v. 597—603.

8. cf. 1. c.

Siegen des Marcellus und Plangus[9] in Spanien.[10] Augustus ist aber nicht erfreut darüber, denn er hat in Erfahrung gebracht, dass Caesario noch am Leben ist; er setzt eine hohe Summe auf dessen Kopf aus; Mecaenas aber wagt es für Caesario Fürbitte einzulegen und Agrippa rät dem Kaiser, von Gloriana, des Pompeius Tochter, die er „keeps in private", abzulassen.[11] Da fährt dieser aber auf in hellem Zorn, und nur durch die unterwürfigen Worte der beiden wird sein Ingrimm wieder besänftigt.

Akt II. Caesario erfährt, dass er von Augustus proscribiert worden sei. Daraufhin erklärt er wütend, einer von beiden müsse sterben, er oder Augustus; doch sicherlich koste es dem Augustus das Leben; denn was ihn anbetreffe, so könne ihm nichts widerstehen;[12] schon in seinen Knabenjahren habe er ja Proben von grosser Tatkraft gegeben[13] und sogar einen Löwen er-

---

9. Unter dem Namen Plangus verbirgt sich Caesario, um vor der Rache des Aug. sicher zu sein. Dies ist ebenfalls ein Zug des her.-gal. Romans. — Plangus ist eine historische Persönlichkeit, war aber nie Feldherr in Spanien. Den Namen Pl. kann Lee bei Plutarch, Caes. 38 gefunden haben, oder auch bei Dio Cassius l. 50, c. 3, wo in demselben Satze beide Namen *Καισαρίων* und *Πλάγκος* vorkommen.

10. Im Roman erringt Coriolan (aber nicht Marcellus) grosse Siege in Spanien.

11. Auch in „Tyrannic Love" tritt ein verliebter alter römischer Kaiser (Maximian) auf; ebenso macht der alte Kaiser im „Aureng Zebe" einer jungen Schönheit den Hof.

12. Die Prahlereien der Helden sind ein Charakteristikum des heroic play, an das, wie erwähnt, die „Gloriana" noch immerhin anklingt.

13. Die „force prodigieuse" des Caesario hebt auch der Roman hervor (I, 3, p. 227).

legt; so werde er auch den Augustus kopfüber vom Trone stürzen. Doch als Marcellus kommt und Caesario sich vergegenwärtigt, dass dieser sein bester Freund und zugleich der Adoptivsohn des Kaisers sei, da sind alle seine Rachegedanken plötzlich verflogen.[14] Narcissa, die Schwester des Marcellus, die eben an den Hof kommt, verliebt sich sofort in Caesario[15] und dieser erwidert ihre Liebe. — Tiberius tritt auf und teilt dem Marcellus mit, dass seine Gattin Julia sich während seiner Abwesenheit in ein ehebrecherisches Verhältnis mit Ovid eingelassen habe:[16]

---

14. Ein Romanmotiv: Die Rücksichtnahme auf den Freund bestimmt den Helden von einem festgefassten Entschlusse abzustehen. So überwindet z. B. auch Marcellus seine Neigung zu Cleopâtre aus Freundschaft zu Coriolan (Cleopâtre II, 1).

15. In den Romanen ist immer Sehen und sich Verlieben eins.

16. Dieses underplot (der Ehezwist zwischen Marcellus und Julia) basiert teilweise auf dem Roman, der erzählt, dass Julia, die Tochter des Kaisers, auf dessen Befehl sich mit Marcellus verlobt hatte, dass sie aber in ihrer Liebe zu diesem sehr unbeständig war und sich zum grossen Aerger des Marcellus von verschiedenen anderen den Hof machen liess, darunter auch von Ovid. Diese Erzählung hat Lee in Uebereinstimmung mit den Angaben der Historiker gebracht: Vel. II, 100,3; Tac. ann. I, 53; III, 24; IV, 44 erzählen von dem ehebrecherischen Treiben der Julia. Sueton, Aug. 63 und 65 berichtet ausserdem, dass Augustus die Julia verbannt und die Männer, mit denen sie Ehebruch getrieben hatte, teils mit dem Tode, teils mit Verbannung bestrafte. Da nun die Verbannung der Julia und des Ovid in dasselbe Jahr fiel, so schloss man früher daraus, dass auch Ovid zu den Buhlen der Julia gehörte, zumal da man wusste (Macrob., 2. sat. 5,1 ff.), dass Julia geistreich und gebildet war, so dass

"She said, ah, wou'd Marcellus were in Heav'n,
And wou'd Corinna[17] were to Ovid giv'n;
For Wit to me is more than Empire's Charms."

Kaum gesagt, da kommen auch schon Julia und Ovid, in eifrigem Gespräch miteinander, herein. Als Marcellus sie sieht, stürzt er mit gezücktem Schwerte auf Ovid; Tiberius sucht ihn zurückzuhalten. Auf den entstandenen Lärm hin kommt Caesario herbei und gleich darauf Augustus mit seinem Gefolge. Dieser befiehlt seiner Leibwache, alle zu entwaffnen, aber Caesario weigert sich sein Schwert hinzugeben.[18] Augustus ist darüber ergrimmt; Marcellus aber weist auf die Siege und die Verdienste des Plangus (= Caesario s. 9) hin. Er erlangt schliesslich von dem Kaiser, dass Plangus-Caesario nur gefangen abgeführt werde, doch das Leben vorerst behalten dürfe. Ovid wird vom Hofe verbannt.[19]

Akt III. Caesario hat jetzt seinen Entschluss wieder geändert; er will sich nunmehr doch an Augustus rächen. Er hat vor, mitten durch die Leibwache hin-

---

sie sich immerhin von Ovid angezogen fühlen konnte. Darauf beziehen sich auch die Worte: "Wit to me is more etc."

17. Im Roman erklärt Agrippa dem Ovid, dass man allgemein der Ansicht sei, er habe in seinen Gedichten (Amorum 2, 6, 48 oder 2, 8, 6 etc.) unter Corinne die Julie besungen, was aber dann Ovid in Abrede stellt (cf. auch Amor. 2, 17. 29 und Art. am. 5, 5, 38). Cleopâtre VII, 3 p. 297.

18. Im Roman weigert sich Coriolan (nicht Caesario) sein Schwert herzugeben, als die Wachen auf Befehl des Kaisers auf ihn eindringen. Augustus befiehlt voll Zorn, ihn zu töten . . . Marcellus bittet für Coriolan, dieser wird deshalb vorläufig nur ins Gefängnis gebracht. Cleop. 12, 1.

19. Ovids Verbannung wird im Romane nicht erwähnt,

durch auf den Kaiser einzudringen, ohne Furcht vor der Menge der Soldaten.[20] Seine Freunde, besonders Leander,[21] raten ihm ab,[22] und da sie keinen Erfolg dabei haben, suchen sie wenigstens ihm einen mindergefährlichen Weg zur Ausführung seines Planes zu zeigen. Sie teilen ihm mit, dass Augustus in eine schöne Dame verliebt sei, zu deren „bower" er zuweilen komme; der Zugang sei mit Wachen besetzt; doch wäre es leicht möglich, diese zu überwältigen und sich so Zutritt zu verschaffen. Caesario geht auf diesen Plan ein.

sc. II. Augustus[23] kommt zum „bower" der Gloriana[24] und sucht zunächst mit Schmeicheleien und Versprechungen ihre Liebe zu gewinnen, dann aber geht er zu Drohungen über;[25] sie aber weist ihn zurück,

---

20. Romanmotiv: Der Held fürchtet sich vor keiner Gefahr und Uebermacht, und er stürmt mitten in die Feinde ein; so dringt z. B. Arsace allein in das feindliche Lager, um sich an Oroondate zu rächen. (Cassandre III, 6).

21. Leander kommt auch im Roman als Freund des Césarion vor.

22. Romanmotiv: Die Helden werden von ihren „confidents" begleitet; die letzteren greifen immer im rechten Augenblick ein um die Helden vor unüberlegten Taten zurückzuhalten.

23. Den starksinnlichen Zug im Charakter des Aug. hat Lee wohl dem Sueton (Aug. 69 und bes. 71) entnommen, wo es heisst: circa libidines (Caesar) haesit, postea quoque, ut ferunt, ad vitiandas virgines promtior, qui sibi undique . . conquirerentur.

24. Der Name ist natürlich aus Spenser's Fairy Queen.

25. Romanmotiv: Der verschmähte Liebhaber bemächtigt sich der Geliebten und sucht sie durch Schmeicheleien und schliesslich auch durch Drohungen seinen Wünschen ge-

ja sie wirft ihm offen seine Freveltaten vor und sucht ihn durch den Namen Pompey einzuschüchtern; vor dem Tode fürchtet sie sich nicht, den sie ja infolge ihrer offenen Sprache zu erwarten hat.[26] Augustus gerät schliesslich in Wut, und da sie seine Liebe nicht erwidert, droht er ihr, sie zu entehren und zwar schon in dieser Nacht. So geht Augustus ab und einige Augenblicke später dringt Caesario in den „bower" ein. Er ist von der Schönheit der Gloriana geblendet und verliebt sich sofort in sie.[27] Auch sie fühlt sich zu ihm hingezogen und fordert ihn auf, sie aus der Gewalt des Kaisers zu befreien. Daraufhin entführt er sie aus dem bower.

Akt IV. Marcellus macht der Julia die bittersten Vorwürfe wegen ihres lasterhaften Lebens. In seinem Zorn zieht er das Schwert gegen sie; doch bringt er es nicht über sich, sie zu töten. Da kommen Caesario und Gloriana herzu; Marcellus verspricht beide in seinem Hause vor der Rache des Augustus zu verbergen. Narcissa eilt herbei mit der Nachricht, der Kaiser sei dem Caes. dicht auf den Versen,[28] es sei keine Aussicht zu entrinnen vorhanden; doch Caesario ist ohne Furcht, er will gerne für Gloriana sterben. Aber diese erklärt, ein Leben ohne ihn sei ihr nichts mehr wert.

---

neigt zu machen. Ein tapferer Ritter befreit hierauf die Dame aus ihrer misslichen Lage; cf. z. B.: Cleopâtre VI, 4 p. 375 ff.: (Antigenes — Arsinoe — Britomare) ebenso Cass. IV, 6 (Bérénice—Lysimachus—Arsacome), Cleop. III, 1 (Corn. Gallus-Candace).

26. Ebenso Cleop. VI, 4 p. 375 ff.

27. Siehe S. 30, Anm. 15.

28. Das Motiv, dass 2 Liebende, die sich kaum gefunden haben, plötzlich überrascht und getrennt werden, findet sich sehr oft in den Romanen.

Da tritt schon Augustus mit seinen Begleitern ein. Er ist von dem Blick und dem „fiery Air“[29] des Caesario betroffen. Dieser gibt sich ihm zu erkennen und erklärt, der rechtmässige Erbe des grossen Caesar zu sein. Augustus sucht seinem Gegner seine eigene Rechte auf den Tron zu beweisen. Von Caesario immer mehr gereizt, befiehlt er seiner Leibwache, diesen zu ergreifen. Marcellus aber schützt seinen Freund mit dem Schwerte, worüber der Kaiser so in Zorn gerät, dass er befiehlt Marcellus zu entwaffnen und Caesario zu töten. Nun werfen sich ihm Julia und Narcissa zu Füssen und suchen ihn umzustimmen; aber der Ingrimm des Augustus wächst nur umsomehr. Da nimmt Gloriana den Schleier ab, tritt vor und erklärt, sie könne nicht dulden, dass Caesario, der sie befreit habe, jetzt für sie sterben solle. Um dieses zu verhindern, sei sie bereit "to yield to wear her former chain".[30] Augustus ist darüber erstaunt und entzückt; er höhnt den niedergeschmetterten

29. Wie es dem Helden des heroic play eigen ist.

30. Eine ähnliche Situation findet sich im Roman (Cleop. XII, 2 u. 3): Césarion und Coriolan werden von Augustus ins Gefängnis geworfen. Marcellus, Julia und Octavia bitten für die beiden, aber vergebens. Der Kaiser erklärt schliesslich, er wolle den Coriolan am Leben lassen, falls dessen Geliebte (Cleop.) den Tibère heiraten würde. — Uebrigens finden sich solche Situationen öfters in den Romanen z. B. Clélie II, 1 p. 58 ff. (um ihrem Geliebten Brutus das Leben zu retten, fügt sich Lucretia in den verhassten Zwang, den Collatinus zu heiraten). Jedoch ist es am wahrscheinlichsten, dass Lee hier Dryden's Almansor and Almahide nachahmt. (Almansor wird vom Könige gefangen genommen und zum Tode verurteilt, erhält aber Schonung des Lebens, als Almahide, seine Geliebte, verspricht, die Gattin des Königs zu werden.)

Caesario und befiehlt den Wachen, diesen in Gewahrsam zu bringen. Nachdem sich Augustus entfernt hat, schwören sich Gloriana und Caesario Liebe und Treue.

Akt V. Narcissa bittet den Augustus, das Leben des Caesario zu schonen. Als der Kaiser Gloriana herankommen sieht, gewährt er die Bitte, um Narcissa los zu werden. Diese entfernt sich dann auch, belauscht aber die Unterredung des Augustus und der Gloriana, aus der sie ersieht, dass sie durch Gloriana aus dem Herzen des Caesario, der gegen sie kühler geworden war, verdrängt worden sei; Gloriana bittet nämlich ebenfalls bei Augustus für Caesario; jener verspricht ihr auch, diesen am Leben zu lassen, worauf sie selbst erklärt, nunmehr seinen (des Augustus) Wünschen zu willfahren. Die ganze Welt bietet ihr nun Augustus an, die Herrschaft über das Römerreich.[31] Da tritt Narcissa vor und schleudert dem Kaiser die heftigsten Vorwürfe ins Gesicht, weil er sich so sehr erniedrige; er verdiene, wegen seines unmännlichen Verhaltens vom Trone gestürzt zu werden. Der erzürnte Augustus droht ihr, sie zur Vestalin zu machen; Gloriana will nun ein gutes Wort für Narcissa einlegen, doch diese weist ihre Fürbitte zurück und beschuldigt sie, Caesario von ihr abwendig gemacht zu haben. Als sie sich entfernt hat, ist der Kaiser doch innerlich betroffen, er will dem Vergnügen nicht seine Ehre opfern[32] und er ist infolge des veränderten Benehmens der Gloriana von einer düsteren Ahnung befallen; aber einige Schmeichelworte der Gloriana bringen ihn von seinen Skrupeln sofort wieder ab.

---

31. Ein Motiv der Romane und des heroic play.

32. Ein schwacher Anklang an das play „of honour and love“.

sc. II. Caesario erhält von Narcissa die bittersten Vorwürfe über seine Untreue; er sucht auszuweichen und fragt schliesslich nach Gloriana's Schicksal. Er erfährt von deren Vorhaben, die Wünsche des Kaisers noch in dieser Nacht zu befriedigen. Narcissa stirbt vor Gram über die Untreue ihres Geliebten,[33] der zu spät erkennt, was er an ihr verloren. Marcellus überrascht diesen, wie er die tote Narcissa in seinen Armen hält und erfährt aus Caesario's eigenem Mund, dass dieser selbst den Tod Narcissa's verschuldet hat. Da will Marcellus das Schwert gegen ihn zücken, doch er bringt es nicht über sich, Caesario zu töten. Schliesslich rät er ihm, schleunigst vor der Rache des Augustus zu fliehen. Caesario aber entgegnet, sein Leben sei doch unnütz; er habe nur noch den einen Wunsch, Marcellus möge ihn dahin bringen, "where he may to Gloriana's Guilt appear," was Marcellus auch verspricht.

Sc. III führt uns in „the Emperor's Bed-Chamber". Gloriana gibt in einem Monolog ihren Entschluss, den Kaiser zu töten,[34] zu erkennen; es werde dann, so folgert sie, Marcellus den Tron besteigen und dem Caesario Sicherheit gewähren. Da tritt plötzlich Caesario selbst ein. Er beschuldigt Gloriana der Untreue gegen ihn; als sie ihren Entschluss, den Kaiser zu ermorden, ihm kund gibt, erblickt er nur Ausflüchte in ihren Worten; er will sie verlassen und im Kampfe mit barbarischen Völkern die „Chains of Love" vergessen.[35] Als nun

---

33. Romanmotiv: Infolge der Untreue des einen Teiles tötet sich der andere oder wird vom Schlag gerührt.

34. Aehnliches Motiv im Pharamond III, 2: Heraclian setzt sich in den Besitz der Bellamira und will ihre Gunst erzwingen. Sie aber ersticht ihn, um ihre Ehre zu retten.

35. So, wie Varanez, nachdem sich seine Geliebte

Gloriana sieht, dass Caesario ihren Worten nicht mehr glaubt, stösst sie sich ihren Dolch in die Brust und stirbt in den Armen des Reuigen. Augustus erscheint und ist entsetzt, seinen Rivalen bewaffnet hier anzutreffen; er ruft die Wachen herbei, aber Caesario zeigt ihm seine tote „mistress" und fordert ihn auf, ihn selbst zu töten. Er verlangt nur, seine Asche möge in Gloriana's Grab eingeschlossen werden. Dies gewährt ihm (sonderbarerweise) Augustus, befiehlt aber seinen Soldaten, Caesario zu ergreifen, deren Ueberzahl dieser nach längerer Gegenwehr erliegt. Da tritt Tiberius ein und teilt mit, dass Narcissa tot sei und dass der jähe Schmerz hierüber auch deren Bruder Marcellus hinweggerafft habe. Augustus wünscht sich jetzt selbst den Tod. Er erklärt, er wolle die Herrschaft nunmehr an Tiberius abtreten. Zum Schlusse beklagt er sein Schicksal, das zwar seine Kriege mit Erfolg gekrönt, ihn aber dafür mit häuslichem Unheil überhäuft habe.[36]

Was die Charaktere des Stückes anlangt, so ist zunächst Caesario, wie schon erwähnt, ein zweiter Almansor. Augustus ist im I. Akt immerhin noch eine sehr achtenswerte Person, aber in den späteren Aufzügen ist er durch seine Sinnlichkeit, zumal bei seinem hohen Alter, widerlich. Dass bei dieser Auffassung des Augustus Lee sich wohl auf eine Stelle des Sueton gestützt hat, ist bereits angeführt worden. Durch diese einseitige Zeichnung musste Augustus zur Karrikatur

---

Athenaïs gegen ihn (für Theodosius) entschieden hatte, in fremde Lande zog, um im Getümmel der Schlachten seinen Liebesschmerz zu vergessen. (Pharamond III, 4.)

36. S. 1, a.

werden, wie dies auch bei Dryden's Maximian in „Tyrannic Love“ der Fall ist. In dem (frei erfundenen) Charakter der Gloriana zeigt Lee bereits sein Geschick in der Darstellung von Frauengestalten, noch mehr aber in dem der Narcissa, die die einzige ansprechende Person des Stückes ist.

II. Alexander or The Rival Queens (1677).

Langbaine gibt als Quellen an: Arrian, Curtius, Plutarch, Justin. lib. 11, 12, Diodorus Siculus lib. 17 und 18, Josephus lib. 11, c. 8. Ward p. 409 und Sidney Lee (D.N.B.) vermuten, dass das Stück teilweise auf dem französischen Roman „Cassandre" beruhe.

Eine Untersuchung des Stückes[1] ergibt Folgendes:

Auch hier ist der französische Roman die Veranlassung zu dem Stücke gewesen. Der Romanstoff wird

---

1. Die nachfolgende Untersuchung wurde bereits vor dem Erscheinen von Denker's Dissertation verfertigt. Denker's Abhandlung zeichnet sich aus durch ihre bis auf die geringsten Details genaue Darlegung des Abhängigkeitsverhältnisses des „Alexander" von seinen Quellen. So exakt und fleissig jedoch die Arbeit ist, so ist sie doch nicht einwandfrei, nämlich hinsichtlich der äusseren Form. Szene für Szene verfolgt Denker die Aehnlichkeiten und Unähnlichkeiten, die zwischen dem Drama und seinen Quellen bestehen. Dass eine derartige Darstellung ermüden muss, ist klar. Die Abhandlung ist deshalb monoton und legt das Interesse des Lesers lahm, bevor dieser nur ein Drittel der Arbeit durchgesehen hat. Denker's Abhandlung muss aber dabei noch mehreremale genau durchgelesen werden, bis man einen richtigen Ueberblick über das Ganze bekommt. Ich glaube deshalb, dass meine Arbeit keineswegs durch die Dissertation Denker's überflüssig gemacht worden ist, da sie einerseits durch die Kürze, andererseits durch die Trennung von Haupt- und Nebenhandlung den Ueberblick erleichtert.

aber durch die geschichtlichen Tatsachen berichtigt und ergänzt. Während Lee in der „Gloriana" seine Handlung auf nur wenige Angaben des Romans und der Historiker aufbaut, schliesst er sich hier schon viel mehr an seine Quellen an. Frei erfunden ist die Hauptfabel (Alexander von Roxane für eine Nacht wieder gefesselt, kehrt reuig zu Statira zurück, die ihn zunächst zurückstösst und ihm schliesslich doch verzeiht.) Lee hat benützt den Roman „Cassandre"[2] von La Calprenède; ferner Quintus Curtius, Plutarch und Arrian; Diodorus Siculus und Josephus haben keine besonderen Züge abgegeben. Lee hat jedenfalls die Historiker selbst benützt; nur ein einziges umfassendes zeitgenössisches Geschichtswerk über Alexander und seine Zeit konnte ich ausfindig machen, nämlich Raleigh, History of the World,[3] das jedoch zu kurz gefasst war, um Lee als Grundlage dienen zu können.

V o r g e s c h i c h t e: Alexander hat sich mit Roxana verheiratet, dann aber seine Liebe der schönen Tochter des Darius, Statira, zugewendet, auch diese geheiratet und ihr geschworen "never to bed Roxana more". Doch die hinterlistige Roxana verstand es, ihn wieder in ihre Netze zu ziehen, und Alexander vergass, was er der Statira versprochen. Doch schon am andern Morgen bereute er, was er getan, und kehrte eiligst nach Babylon zurück.

In diese Stadt verlegt Lee die Handlung seines Stückes, welche der Zeit nach einige Stunden vor der Ankunft des Königs beginnt.

Der Inhalt der Haupthandlung ist folgender:

---

2. Ins engl. übersetzt von Sir Charles Cotterell. London 1652.

3. 1614, neu aufgelegt: 1666 u. 1677.

Akt I. In Babylon bildet sich gegen Alexander eine Verschwörung. Das masslose Benehmen des Königs, seine Hinneigung zu persischen Sitten, sowie die Hinrichtung des Philotas, Parmenio und Callisthenes haben ihm viele Herzen entfremdet, desgleichen sein Verlangen, als Sohn des Juppiter Ammon verehrt zu werden. An der Spitze der Verschwörung steht Cassander, der von Alexander übel behandelt worden war und ausserdem eine heftige Leidenschaft zu Roxana gefasst hatte, wobei er die Ermordung des Königs für das beste Mittel hielt, um diese zu gewinnen. Seinen Mitverschworenen Philipp und Thessalus teilt er mit, dass sein Vater Antipater ihn auch zu rascher Tat dränge, nachdem Alexander jenem die Statthalterschaft über Macedonien genommen. Auch ein 4. Missgünstiger, Polyperchon, wird für die Verschwörung gewonnen, und es wird dann über die Ausführung der Tat beratschlagt. Der Geist des Königs Philippus erscheint, aber sein Drohen vermag die Verschworenen nicht von ihrem Entschlusse abzubringen.

Sc. III. Statira bricht in Klagen über die Untreue ihres Gemahls aus und gibt sich in ihrem Schmerze trotz der Bitten ihrer Grossmutter Sisigambis das Gelöbnis, dem Alexander nie zu verzeihen und ihn nie wieder zu sehen.

Akt II. Es ereignen sich schlimme Vorzeichen. Cassander und die Mitverschworenen erzählen sich voll Schrecken, was sie in den letzten Stunden an Zeichen übler Vorbedeutung erlebt haben.

Sc. II. Alexander zieht in Babylon ein. Da tritt ihm ein Wahrsager, Aristander, entgegen und prophezeit, dass ihm in Babylon Gefahrvolles bevorstehe, falls er nicht eiligst wieder die Stadt verlasse. Doch diese Worte machen auf den König nicht den geringsten Eindruck,

er kennt keine Furcht dem Schicksal gegenüber. Ausserdem kommen nun auch einige Generale herzu, die dem König von seltsamen Prodigien erzählen. Aus dem Munde seines Freundes Hephaestion erfährt hierauf Alexander, dass Statira sich von ihm abgewandt und ein Gelöbnis getan habe, ihn nie wieder zu sehen. Ob dieser Nachricht ist Alexander von tiefem Schmerze ergriffen.

Akt III. Roxana, die sich der Nachhut des Heeres angeschlossen hatte, kommt nach Babylon. Cassander, der sie auf die Seite der Verschwörer ziehen möchte, teilt ihr mit, dass Alexander sich von neuem um die Liebe der Statira bewerbe. Da ist die leidenschaftliche Roxana ausser sich vor Wut: nimmer darf sie dulden, dass eine Vereinigung zwischen den Beiden stattfinde. Während sie noch spricht, kommt gerade Statira vorüber mit Sisigambis, die diese bestürmt, den Bitten Alexander's nachzugeben, da sie sonst das Leben der persischen Königsfamilie und das persische Volk gefährde. Da tritt Roxana vor und höhnt Statira in ihrem tiefen Schmerze. Was aber bisher die Bitten der Sisigambis nicht konnten, das vermögen jetzt die Spottworte der Feindin und als Alexander erscheint, da zögert sie zwar anfangs noch; als aber dieser Roxana barsch von sich weist, ohne sich um ihre versteckten Drohungen zu kümmern, und als er sich mit seinen Generalen Statira zu Füssen wirft, verzeiht diese ihm vollständig. Alexander ist überglücklich über die wiedergewonnene Liebe seiner Gattin, und im Uebermasse der Freude lädt er seine Freunde zu einem Banquet ein.

Akt IV. Alexander ahnt, dass dieses übergrosse Glück nicht lange währen könne; auch Vorzeichen mahnen ihn daran. Statira verspricht ihn in ihrem bower nach dem Gastmahle zu erwarten; während Alexander

zu dem Banquet aufbrechen will, tritt ihm Roxana entgegen und droht ihm, er solle nie Statira's Liebe geniessen. Alexander kümmert sich nichts um ihre Worte und geht ab. Cassander, der mit einigen der Verschwörer Roxana begleitet, bietet sich dieser als Vollstrecker ihrer Rache an: "he shall die;" aber, fragt Roxana, was solle dann aus ihr werden; denn sie würde nirgends einen Zufluchtsort vor der Rache der Feldherren finden. Jetzt wagt Cassander ihr von seiner Liebe zu reden:

"No, You shall live safer, nobler than before
In your Cassander's Arms."
Nun aber bricht der ganze Stolz der Roxana hervor:
"Peace, most audacious villain
Or, I will stab this Passion in thy Throat.
What shall I leave the Bosom of a Deity
To clasp a Clod, a moving piece of Earth."

Cassander aber weiss sich sofort in die Lage zu finden; durch Offenheit kann er sein Ziel nicht erreichen, so greift er nun zur Heuchelei. Er erklärt, seine Leidenschaft unterdrücken und der Roxana in allem gehorchen zu wollen; er erbietet sich ihr, Statira aus dem Wege zu räumen; es sei leicht, in deren bower einzudringen, da der Zugang schlecht bewacht sei; Roxana, jedoch erklärt, mit ihren Sklaven dies selbst ausführen zu wollen. Als sie fort ist, beschliessen die Geschworenen, bei dem Banquet Alexander zu vergiften.

In den folgenden Scenen wird das Banquet dargestellt (während dessen Clitus getötet wird).[4] Am Schlusse eilt Perdiccas herein und berichtet, Roxana sei in den bower der Statira eingedrungen; das Leben

4. S. später davon.

der Königin stünde in Gefahr. Alexander und seine Freunde eilen fort, um Hilfe zu bringen.

Im 5. Akt finden wir Statira, von schlimmen Träumen erschreckt, in ihrem Gemach. Da dringt Roxana herein, den Dolch in der Hand. Sie verspricht jene am Leben zu lassen, wenn sie ihr Alexander's Liebe zurückerstatte. Statira entgegnet:

"tis not in my Power . . .
This I dare promise if you spare my Life
He shall speak kindly;"

sie gestatte einen Kuss, eine Umarmung, mehr nicht. Das ist natürlich Roxana zu wenig, und als ein Sklave die Ankunft Alexander's meldet, da stösst sie ihr den Dolch in die Brust; wie der König die Sterbende erblickt, ruft er nach Aerzten, doch es ist zu spät. Statira stirbt in seinen Armen, nachdem sie noch Alexander gebeten hat, ihre Feindin zu schonen; auch teilt Roxana selbst dem Könige mit, dass sie ein Kind von ihm im Schosse habe. Alexander vergibt ihr zwar, verbannt sie aber von sich für immer. Perdiccas erscheint und bringt die Kunde von dem plötzlichen Tode des Hephaestion (infolge Ueberladung des Magens), die den Schmerz Alexander's nur noch vergrössert. In seiner Wut befiehlt er den Arzt Hephaestions zu hängen. Nunmehr sind seine teuersten Freunde Clitus und Hephaestion tot, auch seine geliebte Gattin ist nicht mehr; das Leben hat seine Reize für ihn verloren. Doch auch ihm naht schon die Todesstunde. Die Verschworenen hatten ihr Werk vollendet und Gift in seinen Weinbecher geschüttet. Alexander beginnt bereits die schrecklichen Wirkungen zu verspüren. Der Schmerz benimmt ihm die Sinne, er fängt an zu phantasieren: die Schlacht am Granikus und der Sieg bei Issus ziehen vor der Seele des Fiebernden vorüber. Müde fällt er

in die Arme seiner Freunde zurück und kommt dann wieder zur Besinnung. Er nimmt Abschied von seinen Generalen, da er erkennt, dass sein Tod nahe sei. Dem Perdiccas gibt er seinen Siegelring und bittet ihn, seinen Leichnam im Tempel des Juppiter Ammon zu begraben. Auf die Frage, wem er sein Reich vermache, entgegnet er: „Dem Würdigsten.“ Perdiccas erkundigt sich, wann der König wünsche, göttliche Ehren zu erhalten, und bekommt die Antwort: “When you are all most happy and in Peace.“ Mit einem Gebet an seinen Vater Jupp. Ammon stirbt Alexander. Lysimachus schwört, nicht eher ruhen zu wollen, bis er den Tod des Königs gerächt habe. —

Der Grundkern der Handlung ist, wie erwähnt, frei erfunden; er stützt sich jedoch ganz lose auf einige vom Roman berichtete Tatsachen.[5] La Calprenède erzählt Folgendes:

(Cassandre III, 1 p. 99.) Der König Alexander ist in die Tochter des Darius, Statira, verliebt; aber auf seinem weiteren Zuge gegen Darius sieht er Roxana und heiratet sie sogar, da die Reize derselben in dem Könige seine frühere Liebe zu Statira ersticken. (p. 141.) Als jedoch Alexander von seinem Zuge nach Indien zurückgekehrt ist, da erwacht seine Leidenschaft für Statira aufs neue. (II, 2, 294 ff.) Diese aber behandelt ihn sehr kühl. Sisigambis sucht zwar Statira zu bewegen, Alexander's Wünschen ein geneigtes Ohr zu leihen, weil sie in einer Zurückweisung desselben eine Gefahr für die persische Königsfamilie sieht. (II, 2, 299 ff.) Erst später aber, als der König Lysimachus verurteilt hat, erklärt Statira sich bereit, Alexander zu hei-

---

5. Die Historiker berichten keine Details über Stat. und Rox.

raten, falls jener begnadigt würde. (III, 2, 231.) Roxana versucht eine Verbindung der beiden zu verhindern; sie kommt jedoch zu spät. Nun versucht sie wenigstens durch Ränke beide wieder zu trennen. (II, 2, 305.)

Diese wenigen Tatsachen hat Lee für sein main plot als Grundlage benützt. Er wählt aber einen späteren Zeitpunkt aus und nimmt an, dass Alexander schon mit Statira verheiratet ist und sich für kurze Zeit von Roxana wieder fesseln lässt, wodurch Statira's Entrüstung hervorgerufen wird. Ferner verwendete Lee noch eine 2. Geschichte aus der „Cassandre", wobei er das von Oroondate Erzählte teilweise auf Alexander übertrug:

Roxana liebt den Oroondate, der sie aber meidet, da er eine tiefe Neigung zu Statira gefasst hat. Roxana sucht durch alle möglichen Ränke jenen von Statira abzubringen. Aber Oroondate bleibt der Statira treu. Nun weiss Roxana dieser einen Brief zu unterschieben, aus dem sie auf eine Untreue des Oroondate schliessen muss. Statira weist diesen deshalb zurück; erst später kommt der Betrug ans Licht (I, 2, 196 ff.). Nach dem Tode des Alexander lockt Roxana die Statira in einen Hinterhalt und befiehlt dem Perdiccas jene zu töten, ihren Leichnam in einen Brunnen zu werfen und mit Steinen zu bedecken.[6] Jedoch erfährt sie später, dass Perdiccas die Statira gerettet habe. Es hatte aber damals Cassander sich in Roxana verliebt, die dagegen nichts von ihm wissen will (IX, 1, 76 ff.), ja ihn schroff zurückweist, als er zu ihr von seiner Liebe redet. Deshalb beschliesst Cassander aus Rache den Oroondate zu töten (X, 1, 85). Roxana dagegen hat vor, ihre Neben-

---

6. S. Lee, Alexander act. V, sc. 2, p. 274.

buhlerin aus dem Wege zu räumen. Beides misslingt aber.[7]

Es hat also Lee aus dem Roman vor allem folgende Momente entlehnt: Rivalität der Statira und Roxana; Bevorzugung der Statira durch Alexander (Oroondate), Zurückweisung des Alexander durch Statira trotz der Bitten der Sisigambis; Liebe des Cassander zu Roxana, infolge dessen Hass gegen Alexander und Vergiftung desselben, Ermordung der Statira durch Roxana.

Die Ermordung der Statira ist geschichtlich (s. Plutarch 47, 77, 3), jedoch erfolgte sie (wie im Romane) erst nach dem Tode des Alexander. Lee sah sich genötigt, dies unmittelbar vor des letzteren Tode zu verlegen, ebenso wie andere zeitlich auseinander liegende Tatsachen, um der Einheit von Ort und Zeit zu genügen.

Was nun den Tod Alexanders anbelangt, so berichtet der Roman, dass man vermutete, der König sei durch Cassander vergiftet worden (III, 2, 293; IX, 1, 86); die näheren Umstände fand Lee bei den Geschichtsschreibern: Cassander war von Alexander übel behandelt worden, da er ihm die göttliche Verehrung, die dieser verlangte, nicht bezeugte (Plut. Alex. 74, 1[8]). Er fasste deshalb einen tiefen Ingrimm gegen den König, den er schon vorher wegen der Hinrichtung des Philotas, Callisthenes und Parmenio hasste (Curt. VIII, 7, 4; VI, 7, 13—40, Arrian IV, 14, 2 ff.; Justin. XII, 5, 3; auch Cassandre III, 1, 122 ff.). Dazu kam noch, dass Alexander dem Craterus an Stelle des Antipater, des Vaters des Cassander's, die Verwaltung Macedoniens übertrug, weshalb Antipater dem Cassander einen Gifttrank sandte

---

7. Der Roman musste ja gut ausgehen.

8. S. Lee, Alex., p. 222.

mit der Aufforderung, den König zu töten (Curt. X, 10, 14; Arr. VII, 27, 1; Justin. XII, 14; Cass. V, 3, 3 p. 500 ff.). Zu der Verschwörung gehört auch Thessalus und der Bruder des Cassander, Philippus. Als Alexander in Babylon eingezogen war, wurde er bei einem Gastmahle vergiftet (Just. XII, 13 und 14). Alexander war zwar vorher durch einen Seher gewarnt worden. Dieser hatte ihm vor dem Einzug in Babylon verkündet, es drohe ihm Gefahr in der Stadt. Die griechischen Philosophen aber hatten dem Könige geraten, sich nicht um den Seherspruch zu kümmern: wenn ihm wirklich ein schlimmes Geschick bevorstehe, so könne er es doch nicht abwenden[9] (Justin. XII, 13; Cass. III, 2 p. 287, wo ferner erzählt wird, dass Alexander in der Nähe der Stadt ein ungünstiges Vorzeichen sah: eine Schaar Raben kämpften mit einander und fielen zuletzt tot vor des Königs Füssen nieder.[10]) Ueber die letzten Augenblicke vor dem Tode Alexander's berichtet der Roman (III, 2, 296 ff.): Der König gibt seinen Ring dem Perdiccas und fordert ihn auf, seinen Leichnam im Tempel des Jupp. Ammon zu begraben. Auf die Frage, wem er sein Reich hinterlasse, antwortet er: „A celui qui en sera le plus digne." Perdiccas forscht, wann er wünsche, göttliche Ehren zu erhalten. Der König entgegnet: „ce sera, lorsque vous serez tous heureux et paisibles."[11] Heph.'s Tod infolge Ueberladung des Magens erzählen Arr. VII, 14, 4 und Plut. 47, 72 1,2, ebenso die Hinrichtung des Arztes des Heph.

In diese Haupthandlung hat Lee zwei Episoden

---

9. Ebenso im Drama.

10. cf. Lee, Alex., act II Anfang.

11. Genau so bei Lee. — Etwas verschieden Just. XII, 15; Curt. VIII, 5, 4.

eingeschoben, die gerade zu den Schönheiten des Stückes gehören. Es sind dies die Geschichten von der Ermordung des Clitus und von dem Kampfe des Lysimachus mit dem Löwen (A. und B.).

A. Diese Geschichte hat Lee genau der Erzählung des Curtius nachgebildet. Auch hat er Züge, die sich bei Plut. und Arr. finden, eingeflochten:

Clitus hat dem Alexander am Granikus das Leben gerettet, als zwei persische Anführer, Spithridates und Rhesaces, auf den König eindrangen (Curt. VIII, 1, 20; Plut. 74, 16, 3 ff.; Arr. I, 15, 7. — Lee p. 234). Infolge dessen stand er bei Alexander in grosser Gunst; doch als er einmal vom Weine erhitzt war, erregte er den Zorn Alexander's in hohem Grade (Lee, Alex. IV, p. 264): Clitus erklärt dem Fürsten frei heraus, er sehe diesen nicht als den Sohn des Juppiter an, sondern als den Sohn „of good King Philipp" (Curt. VIII, 1, 42). Er stellt die Taten Philipp's höher als die Alexander's: „Philipp fought Men, but Alex. Women" (Curt. VIII, 1, 30 und 37: avunculum tuum (!) in Italia dixisse constat ipsum in viros incidisse, te in feminas). Der König ist voll Zorn; er will nicht gelten lassen, dass der Wein aus Clitus spreche: „No, 'tis plain mere Malice." (Curt. VIII, 1, 33: non vino modo, sed etiam animi prava contentione convectus . . .). Voll Unmut wirft Alexander mit Aepfeln auf Clitus (Plut. 47, 51, 3). Clitus hält dem Könige vor, er sei so zornig auf ihn, weil er ihm das Leben verdanke (Arr. IV, 8; Plut. 47, 50, 6). Da springt Alexander auf und ermahnt ihn, sich zu entfernen (Curt. VIII, 1, 38); aber Clitus bleibt und wirft dem Fürsten die Ermordung des Philippus, Attalus, Callisthenes und Parmenio vor (Curt. VIII, 1 38 und 42). Jetzt kennt der Zorn des Königs keine Grenzen mehr. Er entreisst einem Leibwächter die Lanze und

will sich auf den Unglücklichen stürzen, aber seine Freunde halten ihn zurück (Curt. VIII, 1, 44—46). Doch Alexander glaubt in dem Benehmen seiner Generale einen Verrat zu entdecken:

„I shall be murder'd here,
Like poor Darius by my own barb' rous Subjects.“

(Curt. VIII, 1, 47); er befiehlt, seine Soldaten zu seinem Schutze herbeizurufen, es sei Meuterei im Spiele (Curt. VIII, 1, 47). Aber die Freunde knien vor ihm nieder und bitten um Verzeihung.[12] Als sein Blick auf Clitus fällt, stösst er ihm voll Wut die Lanze in die Brust mit den Worten: "be gone and sup with Philip, Parmenio, Attalus, Callisthenes" (Curt. VIII, 1, 48—52: i nunc ad Philippum et Parmenionem et Attalum). Doch kaum hat Alexander die Tat begangen, da kehrt ihm die Besinnung wieder zurück und er bereut bitter, was er getan (Curt. VIII, 2, 1—5).

B. Was die Geschichte des Lysimachus betrifft, so schliesst sich Lee an den Roman an, und diesmal sehr genau (Cass. III, 1, 91—III, 2, 246).[13] Der Roman berichtet:

Lysimachus, ein Feldherr und naher Verwandter Alex.'s, sowie Heph., der Busenfreund des Königs, bewerben sich um die Gunst der Parisatis. Heph. wird in seinem Werben von Alex. selbst unterstützt, und deshalb sucht auch die Grossmutter der Parisatis, Sisigambis, diese zu bewegen, die Anträge Heph.'s anzunehmen. Aber Par. hat ihre Liebe dem Lysimachus

---

12. Einen abstossenden Zug, den Curt. VIII, 1,49 berichtet (Alex. geht fort, holt eine Lanze und passt den Clitus vor der Türe ab), hat Lee weggelassen.

13. Auch die Historiker erwähnen den Kampf des Lys. mit dem Löwen.

geschenkt; dieser sucht nun zunächst, Sisigambis zu seinen Gunsten umzustimmen; aber diese gibt eine ausweichende Antwort, worauf Lys. sein Glück bei dem König selbst versuchen will. Er erhält Zutritt zu ihm, beruft sich auf seine Verwandtschaft mit ihm und die Dienste, die er ihm geleistet: hiefür erbitte er sich als Belohnung die Prinzessin Par. Aber der Fürst weigert sich, sein Verlangen zu erfüllen, da er bereits dem Heph. sein Versprechen gegeben habe; ja er verbietet ihm geradezu seine (Alex.'s) Absichten zu beeinträchtigen. Daraufhin erklärt Lys. frei heraus, er habe ihm noch immer Gehorsam geleistet, mit grösserem Eifer als Heph., aber diesmal könne er ihm nicht gehorchen, ebensowenig, als er dies den Göttern gegenüber täte, wenn sie ihm das nämliche befehlen würden. Da gerät Alex. in Zorn: schon öfters habe Lys. Zeichen seines Ungehorsams gegeben, er erinnere sich wohl daran.[14] Er verbiete ihm nochmals, die Pläne des Heph. zu durchkreuzen, sonst würde er (Lys.) der Strenge der Gesetze verfallen. Trotzdem fordert Lys. den Heph. zum Zweikampfe heraus; in diesem neigt sich der Sieg schon dem Lys. zu, als ihre Freunde herbeieilen und die beiden trennen. Nun hat aber Lys. den Zorn des Königs zu befürchten. Anfangs verbirgt er sich; als aber seine Wunden geheilt sind, macht er sich auf, den Heph. zu erdolchen; er wird aber ergriffen und vor den König geführt, der so erzürnt ist, dass er ihn einem Löwen vorzuwerfen befiehlt. Lys. wird daraufhin von den Sol-

---

14. Lys. hatte früher einmal seinem Freunde Callisthenes Gift gegeben, um ihn von seinen Qualen zu erlösen, die ihm Alex. durch Verstümmelung der Glieder hatte verursachen lassen. Daraufhin sollte Lys. strenge bestraft werden. Der König aber begnadigte ihn dennoch (Cass. III, 1 p. 124—126).

daten in einen Hof geschleppt, und als einzige Verteidigungsmittel werden ihm Fausthandschuhe gelassen. Der Zwinger öffnet sich und eine mächtige Bestie kommt heraus. Mit furchtbarem Gebrüll stürzt sie sich auf ihr Opfer los. Lys. kann gerade noch zur Seite ausweichen, aber nun stösst er dem Löwen beide Fäuste in den Rachen und reisst ihm mit Aufbietung aller Kräfte die Zunge heraus, so dass dieser infolge des rasenden Schmerzes die Kraft verliert. Lys. schlägt ihm hierauf mit den Fäusten den Kopf ein. Nunmehr wird Lys. wieder ins Gefängnis zurückgebracht und auf die Bitten der Par. und Stat. begnadigt, während Par. verspricht, den Heph. zu heiraten.

Diese ganze Geschichte hat Lee in sein Drama herübergenommen. Nur einige kleine Abänderungen hat er angebracht: er beginnt sein Stück mit dem Duell zwischen Lys. und Heph., das Clitus trennt. Beide wollen dann die Entscheidung der Sisigambis und hierauf dem Alex. überlassen. Die Unterredung mit Sis., ebenso wie die mit Alex., ist dem Romane genau nachgebildet; stellenweise findet sich sogar eine mehr oder minder freie Uebersetzung, z. B. Cass. III, 1 p. 152: Lys. zu Sis.: „C' est ma seule passion la plus parfaite et la plus pure qui fut jamais, qui vous parle en ma faveur.“ Lee p. 220: „I bring such a perfect Passion so nobly pure etc.“ Ebenso Cassandre III, 2, p. 158: „Je viens demander . . . bis servi.“ Lee p. 230: "Be pleased, dread Sir . . . bis Parisatis;" oder Cass. III, 2 p. 161: Lys.: „Je vous ai toujours obéi, quand votre Majesté n' a désiré de mon obéissance que des preuves qui furent en mon pouvoir, et Ephestion ne vous a pas obéi plus ardemment que moi, quand vous nous avez commandé de donner la tête baissée dans un bataillon ou de monter sur une muraille; mais quand

vous m'avez défendu d'aimer Par., je vous ai désobéi comme j'aurois fait aux dieux mêmes, s'ils m'eussent fait une pareille défense." Lee p. 237:

"I never fail'd to obey your Majesty,
Whilst you commanded what was in my Power;
Nor could Heph. fly more swift to serve,
When you commanded us to storm a Town,
Or fetch a Standard from the Enemy:
But when you charge me not to love the Princess,
I must confess, I disobey you, as
I wou'd the Gods themselves, should they com-
[mand." —

Alex. gibt den Befehl, den Lys. dem Löwen vorzuwerfen, als dieser ein zweites Mal es wagt, seine Bitte vorzubringen und den Heph. zu töten droht. Auch hier finden wir zuweilen wörtliche Uebereinstimmungen,[15] ebenso wie der Kampf mit dem Löwen (bei Lee nur erzählt) gerade wie im Roman dargestellt ist.[16] Den Ausgang der Liebesaffaire hat Lee, um einen befriedigenden Abschluss zu bringen, dahin abgeändert, dass der König aus Bewunderung dem tapferen Lys. verzeiht und die Hand der Par. dem verspricht, der ihm im Kriege die besten Dienste leiste.

Was nun die Personen betrifft, so hat Lee diese im grossen und ganzen den Quellen getreu nachgebildet: Lys. und Heph. dem Roman, Clitus dem Curtius; seine Frauengestalten sind aber, wie bereits erwähnt, viel natürlicher und leidenschaftlicher, selbst Par., vor allem aber Rox. und Stat. Besonders gut hat er deren gegensätzlichen Charakter gezeichnet: die eine das energische,

---

15. cf. Cass. III, 2; p. 200 u. 208 mit Lee, p. 241.
16. Vgl. Cass. III, 2, 214—217 mit Lee, p. 262 u. 263.

jähzornige Weib, die andere die zarte, in sich gekehrte Frau. Den Charakter des Alex. hat er so beibehalten, wie ihn die Historiker und teilweise La Calprenède schildern: Alex. ist launisch, ehrgeizig, voll Grössenwahn, dabei aber im Grunde doch eine gute Natur und vor allem ein warmer Freund. Dagegen hat ihm Lee auch ein gut Teil Sentimentalität gegeben, wie dies den Helden der Romane eigen ist. Auch mit dem Kaiser Maximian in Dryden's „Tyrannic Love“ hat Alex. einige Züge gemein, besonders die Launenhaftigkeit und Despotennatur; vergl. besonders die Stelle, wo Alex. aus den Mienen seiner Umgebung schliesst, dass Stat. tot ist:

"If she be dead — That if's impossible;
And let none here affirm it for his Soul.
For he that dares but think so damn'd a Lye,
I'll have his Body straight empal' d before me etc."

(II. act, p. 239) mit Tyrannic Love I, 1: Maximian fährt den Albinus, der die Nachricht von dem Tode seines Sohnes bringen will, an:

"Stay; if thou speak'st that Word, thou speak'st thy last;
Some God now, if he dares, relate what's past."

An Shakspere erinnert das Stück sehr oft, besonders an den Julius Cäsar; so der Monolog des Cassander, act I, p. 221 und act II, sc. I: an J. Caesar I, sc. III; Alex. und der Wahrsager an Caes. und den soothsayer (I, sc. II); ebenso die sonderbaren Vorzeichen, die sich zwar teilweise im Romane und bei den Historikern finden. Ueber Prodigien konnte sich Lee ausser bei den Geschichtsschreibern auch bei Th. Godwin's Romanae historiae anthologia (Oxford 1642) und dessen Archaiologiae Atticae libri VII (Oxford 1643) erkundigen. — Die Worte (p. 261):

'tis nobler far to be a King in Hell etc bis
Than be a Subject-God in Heav'n unblest

erinnern an Caes.'s Ausspruch: „Ich will lieber auf diesem Dorf der erste, als der zweite in Rom sein." (Plut., Caes. c. 11 und Reg. et Imp. Apoph. V.) und an den Trotz des Teufels gegenüber Gott in Milton's Paradise Lost I, v. 263 ff.

Was Lee's Alex. bei so manchen Aehnlichkeiten von den Helden des heroic play unterscheidet, ist die Mischung von guten und schlechten Eigenschaften, während dort sich nur absolut gute und absolut schlechte Menschen finden.

III. Theodosius, or the Force of Love.[1]

Langbaine gibt als Quelle den Roman Pharamond[2] von La Calprenède an. Dies ist richtig, doch zitiert er die Bücher- und Seitenzahl falsch. Benützt hat Lee: III, 3 p. 244 ff. und III, 4, p. 320 für die Haupthandlung, VII, 1 p. 51 ff. und VII, 2 für die Nebenhandlung.

Lee verlegt den Gang der Handlung, den Einheiten von Ort und Zeit zu liebe,[3] nach Konstantinopel. Zum

---

1. Resa's Dissertation gibt nur eine Inhaltsangabe von dem Stück bis zur Hälfte des 5. Akts. Die angekündigte Vollendung der Untersuchung ist bis jetzt noch nicht erschienen. Da die Prüfungskommission jedoch verlangte, dass ich mich über die Ansicht Resa's bezüglich der Beziehungen Lee's zu Massinger in dieser Dissertation äusserte, so habe ich mich an Herrn Resa direkt gewandt, der mir in liebenswürdiger Weise die betreffenden Seiten seines Ms. zur Verfügung stellte. S. auch S. 64 Anm. 11.

2. Von Beljame (p. 42, Note II) und von Ward (Ausgabe 1872) II, 469 wird fälschlicherweise Gomberville als Autor des Pharamond bezeichnet; diesen Fehler schreibt Sidney Lee im D. N. B. (Art. Lee) ab; dabei läuft ihm ein 2. Fehler unter, indem er den Pharamond als Quelle des C. Borgia bezeichnet. — Der Roman erschien Paris 1658—1670.

3. Mosen (E. St. II, 423) sagt: „Nirgends tritt auch nur der Versuch hervor, dem Gesetze der 3 Einheiten Genüge zu leisten; im Gegenteil springt die Handlung nach Belieben

Vorwurf seines Dramas macht Lee die Liebesgeschichte des Varanes und der Athenaïs, so wie er sie im Romane vorfand. Der Konflikt zwischen Ehre und Liebe in der Seele des Varanes interessiert ihn. Nur sucht er ihn zu verbessern:

Der persische Prinz Varanes hat sich in Athenaïs, die Tochter seines Erziehers, des Philosophen Leontine, verliebt und sucht ihre Neigung zu gewinnen. Durch ihren Vater wird Ath. angehalten, die Liebesbeteuerungen des Prinzen anzuhören. Dem Liebeswerben des Var. liegen aber keine bestimmten Absichten zu grunde; er hat sich noch nicht überlegt, wohin diese Tändeleien führen sollten. Auf die Frage seines „confident", was er denn beabsichtige, entgegnet er, er wisse es selbst noch nicht; aber er sei sich bewusst, dass er ehrbar handle (Phar. III, 3, 279. — Lee p. 41 Zeile 14, 15; p. 42). Das zurückhaltende Benehmen der Athenaïs befriedigt ihn wenig: er begehre mehr als die blosse Erlaubnis, zu ihr von seiner Liebe sprechen zu dürfen; er wünsche Zeichen ihrer Neigung zu ihm zu sehen. Jedoch Ath. erklärt, dass selbst ihr bisheriges Verhältnis aufhören müsse, und Leontine stellt den Prinzen vor die Wahl, Ath. aufzugeben oder sie zu heiraten. Voll Stolz erklärt daraufhin Var., das Letztere könne nie geschehen; er liebe zwar Ath. aufs innigste, es sei aber unmöglich, dass die arme Philosophentochter je auf

---

des Autors über Zeit und Ort hinweg". Dies ist unrichtig. Lee hat sich in allen seinen Stücken (ausser dem Massacre) der freieren Ansicht der Franzosen hierüber angeschlossen (Ort: dieselbe Stadt oder nächste Umgebung; Dauer bis zu zwei, zuweilen auch drei und vier Tagen). Uebrigens geht Lee im Theod., ganz wie die Franzosen, allen genauen Zeitangaben aus dem Wege.

dem Trone des Cyrus sitzen werde. Doch könne er viel tun um den Ehrgeiz des Leontine zu befriedigen. Dieser weist jedoch ein solches Ansinnen zurück und erklärt dem Var., er könne prophezeien, dass seine Tochter noch einen Tron besteigen werde, der höher sei als der des Cyrus (Phar. III, 3, 280—284; Lee p. 17, 18, 41—46).

Soweit schliesst sich Lee genau an den Roman an; nur sucht er die Kenntnis des Leontine von der künftigen Grösse seiner Tochter nicht auf dessen Astrologie zu gründen, sondern auf dessen Kenntnis von der Liebe des Theod. zu Ath.

Die weitere Geschichte verändert Lee teilweise und sucht dadurch, wie gesagt, den tragischen Konflikt zu verbessern:

Nach dem Roman ist zwar Var. über den unglücklichen Ausgang seines Liebesverhältnisses aufs tiefste erschüttert, aber er sieht wohl ein, dass er nicht anders handeln konnte; erst als er in Konstantinopel die verschwundene Geliebte wieder sieht und zwar als die Braut des Theod., des oströmischen Kaisers, seines Freundes, da erachtet auch er die Ath. für würdig, seine Gemahlin zu werden.

Diesen Zug hat Lee offenbar als einem Helden wie Var. nicht entsprechend gefunden, weshalb er diesen gleich am nächsten Tage nach jener Auseinandersetzung seinen voreiligen Entschluss wieder bereuen lässt: seine Liebe ist stärker als sein Ehrgeiz; er will jetzt doch Ath. heiraten. — Diese Abänderung ist gewiss nicht besonders glücklich zu nennen. Dadurch wird auf eine momentane Unüberlegtheit des Helden die ganze Tragik aufgebaut. Eine solche Tragödie kann nie gut werden. Der tragische Held muss sich selbst bis zur Katastrophe getreu bleiben, er muss seinem

Ziele sicher entgegengehen; die bei einem Konflikte gewählte Richtung hat er beizubehalten und bis ans Ende zu verfolgen. Ist dies nicht der Fall, so ist der tragische Gehalt des betr. Stückes minderwertig. Im Theod. hätte dargestellt werden sollen, wie Var., nachdem er einmal seine Geliebte seiner Ehre oder vielmehr seinem Stolze geopfert hat, unter Verfolgung der eingeschlagenen Richtung zu Grunde geht. —

Den andern Tag nach jener Auseinandersetzung mit seiner Geliebten (S. 57 u. 58) erfährt Var. durch seinen Getreuen (bei Lee: Aranthes, bei La Calprenède: Mitrane), dass Ath. und ihr Vater verschwunden seien. Deshalb will sich Var. auf die Suche nach ihr aufmachen. (Im Roman spielt sich das bisher Erzählte in Griechenland ab; Var. sucht die Ath. und gelangt schliesslich nach Konstantinopel, wohin sich Ath. und Leontin begeben hatten.) Ath. ist aber inzwischen in die christliche Kirche eingetreten und hat sich, ebenso wie ihr Vater durch Atticus, den Nachfolger des hl. Chrysostomus, weihen lassen.

Da es jedoch Lee nicht besonders natürlich erschien, dass die heidnische Ath. und ihr Vater so ohne weiteres der christlichen Religion sich anschliessen würden, und besonders dass ein alter Mann, ein griechischer Philosoph, der von Jugend auf im Glauben an seine Götter beharrt hat, in wenigen Tagen seine Religion wie einen Handschuh wechselt,[4] so verlegt er die Bekehrung der Ath. und des Leontine schon vor den Beginn der Handlung seines Stückes.

---

4. Der Geschichte nach trat Ath. erst nach dem Tode des Leontius zum Christentum über, während ihr Vater immer den alten Göttern treu geblieben war (cf. Gregorovius, S. 34.)

In der weiteren Geschichte schliesst sich Lee dem Romane ziemlich genau an: Ath. wird mit Pulcheria, der Schwester des Kaisers Theod., bekannt, die sie wegen ihrer trefflichen Eigenschaften schätzen lernt und einlädt, im Palaste bei ihr zu wohnen. Sobald Theod. die Ath. sieht, ist er in sie verliebt. — Diese plötzliche Liebe zu Athenaïs hat Lee besser zu motivieren gesucht, indem er eine Erzählung des Romans heranzog,[5] nach welcher Viridomare auf der Jagd eine unbekannte Dame im Bade erblickt und von ihrer Schönheit tief ergriffen ist. Als sich diese beobachtet sieht, eilt sie mit ihren Begleiterinnen davon. Virid. macht sich auf die Suche nach ihr. — Diese Geschichte hat Lee auf Theod. und Athen. übertragen; dadurch konnte er auch die melancholische Stimmung des Kaisers besser motivieren, der immer in Gedanken mit der einst gesehenen schönen Dame (hier Athenaïs) beschäftigt ist und deshalb die Staatsgeschäfte seiner Schwester und den Höflingen überlässt.

Als nun Theod. die Ath. sieht, macht er ihr sofort das Anerbieten, sie zu heiraten, was diese nicht auszuschlagen wagt, da ihr Vater es wünscht. Bald darauf findet Theod. seinen Freund Var. tief betrübt; dieser klagt sich an, sein Glück verscherzt zu haben;[6] dagegen teilt ihm Theod. mit, dass er selbst sein Glück gefunden habe, und erbietet sich, ihm seine Braut zu zeigen. Aber Var. weist dies ab: das Glück der anderen kann nur seinen eigenen Schmerz vergrössern. Trotzdem holt aber Theod. seine Geliebte herbei. Doch wie erstaunt ist Var., als er in dieser Ath. wieder erkennt.

---

5. Pharamond V, 1, 81—86; cf. Lee p. 20—21.

6. Im Roman vermutet blos Theod., dass Var. unglücklich verliebt sei.

Auch diese selbst ist über das unvermutete Zusammentreffen betroffen, sie fässt sich aber gleich wieder, spricht sehr kühl zu ihm und zieht sich bald wieder zurück. Während sich nun im Roman Var. zu beherrschen und seine Gefühle vorerst zu verbergen weiss, lässt er bei Lee seiner Leidenschaft vollen Lauf; er ist entschlossen, alles daran zu setzen, um eine Heirat des Theod. und der Ath. zu verhindern. Als dieser ihm aber mit gleicher Entschlossenheit entgegentritt, da verlegt sich Var. (wie im Roman) darauf, dem Theod. sein Vorhaben unter Hinweis auf die niedrige Geburt der Ath. auszureden (Phar. III, 3, 313 ff. — Lee p. 64 ff.). Schliesslich gibt Var. offen seine Liebe zu Ath. zu erkennen; da entschliesst sich Theod. aus Freundschaft zu Var., Ath. vor die Wahl zu stellen, welchem von beiden sie angehören wolle. Var. ist ob dieses hochherzigen Anerbietens doch betroffen und weigert sich es anzunehmen; auch glaubt er, dass infolge jener stolzen Zurückweisung der Ath. durch ihn seine Aussichten nicht die besten sein könnten. Theod. jedoch beharrt auf seinem Entschluss. —

Lee fühlte wohl, dass es im Roman eher die Galanterie als die Freundschaft ist, die den Theod. bestimmt, jene Wahl vorzuschlagen und das für ihn sichere Glück einer neuen Entscheidung zu überlassen. Denn dass die Freundschaft des Theod. zu Var. sich in den wenigen Tagen ihres Zusammenseins in Konstantinopel zu solcher Opferwilligkeit steigern konnte, ist doch sehr unwahrscheinlich. Deshalb hat ihn Lee zum Jugendgefährten und früheren Spielgenossen des Var. gemacht und beide in Persien durch Leontine erziehen lassen.

Sowohl die folgende Szene, in der Theod. seinen Entschluss der Ath. mitteilt, wie die Szene zwischen

Var. und Ath., in der schliesslich dieser zurückgewiesen wird, sind im grossen und ganzen dem Romane nachgebildet. Jedoch weicht Lee in einzelnen Punkten ab, um das Stück als Tragödie enden zu lassen: Ath. weist den Var. zwar ab, gesteht ihm aber doch zum Schlusse ihre Liebe zu ihm ein; sie wagt es aber nicht, dem Willen ihres Vaters entgegenzuhandeln; auch fühlt sie sich dem Theod. verpflichtet. Während nun im Roman Var. nach dieser Zurückweisung Konstantinopel verlässt, getröstet durch eine Weissagung, tötet sich im Drama Var., und auch Ath. gibt sich den Tod und stirbt über der Leiche ihres Geliebten.

In diese Haupthandlung hat Lee ein underplot eingeschoben, nämlich die Geschichte von Marcian und Pulcheria. Diese Nebenbehandlung lehnt sich an Phar. VII, 1 p. 52 ff. und VII, 2 an. Benützt sind nur einige Züge: Sieg des Feldherrn Marcian über die Goten (Phar. VII, 1, 57), die gegenseitige Neigung der Pulch. und des Marcian; Pulch.'s Aeusserung Marc. gegenüber, dass Theod. seine Unterschrift in leichtsinniger Weise für wichtige Urkunden hergebe; die List der Pulch., um den Theod. von seiner Nachlässigkeit abzubringen. (Sie legt ihm ein Dokument zur Unterschrift vor, in welchem er die Ath. an Pulch. verkauft.[7]) Dieser unterschreibt es, ohne es zu lesen (Phar. VII, 2, 141 ff.), die Verbannung des Marc. durch Pulch. (aber aus anderen Motiven: im Roman, weil sie das Staatsinteresse höher als ihre Liebe achtet; bei Lee: infolge der derben Offenheit des Marc.); endlich die Heirat der beiden. — Den Inhalt dieses Rahmens von Tatsachen hat Lee bedeutend ver-

---

7. Bei Lee enthält das Schriftstück die Verurteilung der Ath. zum Tode. — Dadurch weicht Lee vom Roman und von der Geschichte ab.

ändert: Marc. ist bei ihm nicht der schwärmerische Verehrer der Pulch., der ihre Staatsverwaltung nicht genug loben und ihre Klugheit nicht genug preisen kann; im Gegenteil, er zieht heftig gegen das schlechte Frauenregiment los, gegen die Energielosigkeit des Theod., gegen das Höflingswesen und die ungenügende Staatsverwaltung. Er verachtet dieses saft- und kraftlose, kurzsichtige Christentum, das sich in Klöster zurückzieht, blosse Zeremonien hochhält und dabei die Soldaten verhungern lässt. Er ist eine echte Römernatur, gerade heraus und unbekümmert um die Folgen; die Kraft des alten Rom möchte er wieder in die Welt einziehen sehen. Gegen diese gegenwärtige schwächliche Regierung der weltflüchtigen, energielosen Kaiserfamilie spielt er das tatkräftige Heidentum der römischen Republik aus. —

Lee hat sich also im allgemeinen eng an den Roman angeschlossen. Es fragt sich nun noch, ob Lee benützt hat

1. Massinger's "Emperor of the East"[8] (aufgeführt 1632), der ebenfalls Theod. und Ath. zum Gegenstand hat,
2. Die Geschichte selbst.

Ad 1. Lee hat dieses Stück nicht benützt, weder inhaltlich noch sprachlich, falls er es überhaupt gekannt hat. Aufgeführt wurde es wenigstens zur Zeit der Restauration nicht.[9] Aufgebaut ist es im grossen und ganzen auf den geschichtlichen Tatsachen, wie dies auch

---

8. Ward, p. 410, Note I behauptet kühn: "The subject of this tragedy is the same as that of Massinger's "The Emperor of the East."

9. cf. Genest, vol. I, index p. XXXVIII unter Emperour of the East.

„Emp. of the East“ p. 281 angegeben ist,[10] während Lee von der Geschichte bedeutend abweicht. Etwas Aehnlichkeit haben zwar die Vorstellungen des Philanax, Timantus, Chrysapius und Gratianus gegenüber Theodosius, er solle selbst die Zügel der Regierung in die Hände nehmen und Pulch. nicht weiter herrschen lassen, mit dem Auftreten des Marcian. Aber die Darstellung ist so weit verschieden, dass aus dieser geringfügigen Aehnlichkeit noch nicht auf eine Anlehnung an Massinger geschlossen werden darf; auch weist Theod. jene Männer mit überzeugenden Worten zurück (im Emp. of the East), während der Theod. des Lee im Unrecht ist und Besserung der Staatsverwaltung verspricht. Ferner ist Pulch. selbst bei Massinger eine tatkräftige, gute Leiterin des Staates.[11]

Ad 2. Auch die Geschichte hat Lee nicht benutzt; er hat sie wohl nicht einmal gekannt, und sollte sie ihm auch früher in der Schule mitgeteilt worden sein, so hat er sich sicherlich nicht mehr genau an die Einzelheiten erinnert; denn sonst hätte er gewiss sein Stück auf die Geschichte aufgebaut, wie dies aus seiner ganzen Art zu arbeiten hervorgeht. Lee entfernt sich aber in

---

10. cf. Ward III, 29, Note 2 und Köppel S. 126, wo als Quellen des Stückes angegeben werden: Zonaras, Cedrenus u. a.

11. Resa glaubt an einen Einfluss Massinger's auf Lee. Eine erste Aehnlichkeit findet er in dem Befehl, den der Kaiser ungelesen unterschrieben hat. Aber darüber berichtet auch der Roman, den Lee sicher benutzt hat. Somit ist dieser Beweis hinfällig. Eine zweite Aehnlichkeit sieht Resa in dem Vorgehen des Philanax etc. Darüber habe ich mich schon oben im Texte ausgesprochen. Resa gibt übrigens selbst zu, dass sich schlagende Beweispunkte dafür nicht anführen lassen.

vielen wesentlichen Punkten von dem Berichte der Geschichtsschreiber;[12] er hat sich völlig an den französischen Roman angeschlossen und wo er von diesem abweicht, nähert er sich nicht etwa der Geschichte, sondern entfernt sich noch mehr von ihr; auch ändert er vor allem solche Züge ab, die der Roman mit der Geschichte gemein hat. Ausserdem hat Lee auch die Namen vom Roman herübergenommen: Varanes (wie im Roman, während ihn die Geschichtsschreiber Vararanes nennen), Léontin (der bei ihm Leontine wird, gegenüber dem Leontius der Geschichte), Flavilla (aus Flaville entstanden. — Es ist dies zufällig ein Druckfehler des Romans: III, 3, 294 und 342; denn sonst wird sie richtig Flacille genannt; auch in der Geschichte heisst sie Flacilla oder häufiger Falcilla).

Schwierigkeiten machen nur die Namen Aranthes (s. S. 59) und Isdigerdes (welchen Lee aus dem Isdigeste des Romans verbesserte). Was nun den Namen Aranthes betrifft, so ist er sicherlich wieder korrumpiert, denn in dieser Form kommt er nirgends vor; belegt ist jedoch ein Arantheus bei Cassiodor, hist. tripartita 8, 13 und Aranthios bei Athen. 15, 696. Was ferner den Namen Isdigerdes anlangt, so ist dieser zu finden bei Cassidor 10, 29 und 30; ferner bei sehr vielen byzantinischen Geschichtsschreibern (Procop, Cedrenus, Theodoret, Zonaras, Theophanes etc.), ausserdem in vielen Chroniken und Kirchengeschichten. Da Arantheus und Isdigerdes bei Cassiodor wenige Seiten hintereinander erwähnt werden, so wäre es ja leicht möglich, dass Lee diesen Historiker benützt hat. Jedoch bin

12. Vergl. die Handlung des Theod. mit Gregorovius, Athenaïs, oder mit Gibbon, Decline and Fall etc., chap. 32, und Finlay, Greece under the Romans, p. 207 bis 209.

ich der Ansicht, dass zwei blosse Namen wenig beweisend sind; Lee kann diese beiden irgend wie aufgefangen haben, ohne direkt aus einer Geschichtsquelle zu schöpfen, zumal da es drei Könige namens Isdig. aus dem Geschlechte der Sassaniden gibt.

Was die byzantinischen Schriftsteller anbelangt, so waren diese damals in einer englischen Ausgabe nicht erschienen und frühere englische Ausgaben datieren schon 100 Jahre vor Lee, so dass sie wohl kaum mehr dem Autor zur Verfügung standen; auch sind jene Historiker nicht in der Liste der „School-books" von Clavell (p. 93—97) erwähnt. Französische Ausgaben waren ja vorhanden, so besonders das 1648 begonnene corpus Byzantinae historiae und eine französische Uebersetzung: Louis Cousin's Histoire Romaine écrite par Xiphilin, Zonare et Zosime (1678), wo vor allem auf Seite 650 ff. die Geschichte des jüngeren Theodosius erzählt wird. Auch in verschiedenen französischen und italienischen Chroniken werden die geschichtlichen Tatsachen über Theod. II. mitgeteilt; ferner gibt es eine französische, eine italienische und eine lateinische Bearbeitung des Zonaras aus dem XVI. Jahrhundert (cf. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur).

Doch, selbst angenommen, Lee habe die Geschichte gekannt (was ich bezweifeln möchte), jedenfalls hat er nur den Roman herangezogen. Was aber die Szenerie am Anfang des I. Aktes betrifft (Constantin etc.), so wird Lee diese äusserst bekannten geschichtlichen Tatsachen von seiner Schulzeit her noch gewusst haben, ausserdem könnte er sie irgend einem religiösem Traktat oder einer Kirchengeschichte entnommen haben oder auch dem „Encomion"[13] des Eusebius auf Konstantin.

---

13. Sonderbar ist es, dass Eusebius von dem Wunder

Die Charaktere sind grossenteils aus dem Romane ziemlich genau übernommen. Theod. ist eine weiche, zarte, etwas phlegmatische Natur, seine Melancholie wird durch die Sehnsucht nach der schönen Unbekannten gut motiviert. Pulch. ist dieselbe, wie im Roman; doch besitzt sie ziemlich viel Eigendünkel. Mosen (E. St. II, 434) findet ihr Verhalten in der ersten Szene des 2. Aktes nicht ganz klar und verständlich. Aber gerade durch dieses Verhalten wird sie als die auf ihre Staatsverwaltung nur zu stolze Frau charakterisiert. Sie weiss ganz wohl, dass die Vorwürfe Marc.'s berechtigt sind; aber zugeben will sie das nimmermehr; sie kann die Tatsachen nicht wegleugnen noch sich verteidigen, so „kehrt sie den Stil um" und sucht dem Marc. falsche Motive unterzuschieben, nennt ihn einen Verräter und verbannt ihn. Sie glaubte durch ihre Verwaltung dem heimlich Geliebten zu imponieren, während dieser nun offen ihr das wahre Bild ihrer Regierung vorhält. So darf sie sich nicht blosstellen lassen. Daher die Wut und der Verbannungsspruch.

Dagegen ist der Schluss des Stückes gekünstelt; das Verhalten der Athenaïs bei ihrer letzten Unterredung mit Var. ist nicht recht verständlich. Ath. ist schliesslich von Var.'s leidenschaftlicher Liebe zu ihr wieder überzeugt; auch sie erklärt ihm ihre Liebe und verzeiht ihm sein früheres Verhalten, aber, sonderbar! anstatt alles anzustrengen, um ihren Vater zu einer Einwilli-

---

(in hoc signo vinces) in seiner hist. eccl. nichts erzählt, und auch sonst von keinem Zeitgenossen etwas darüber berichtet wird, von einem Wunder, das für die Verbreitung des Christentums von sehr grosser Wichtigkeit sein musste. Man darf deshalb wohl den Schluss ziehen, dass jene Wundergeschichte erdichtet ist.

gung und Versöhnung mit Var. zu bewegen, ist sie sogleich bereit, mit ihrem Geliebten zu sterben und nimmt Gift. Diese Todesfreudigkeit ist doch stark gekünstelt. Aber das Stück musste ja einen tragischen Abschluss bekommen.

Var. sowie Ath. haben keine wesentliche Aenderung in der Charakterisierung erfahren.[14] Von Marc.'s verändertem Charakter war bereits die Rede.

Das Christentum, das im Roman so farblos als nur möglich gezeichnet ist, gewinnt unter Lee's Feder sehr wenig. Es ist ein recht einseitiges Christentum, das nur in Zeremonien besteht, in der Weltflucht und Schwermut; nur die passive Seite ist hervorgehoben. Gegenüber einem solchen Christentum macht das kräftige Heidentum eines Marc. einen wahrhaft erfrischenden Eindruck. Dieser hat mehr menschliches Gefühl als die in blosser Bewunderung ihrer Religion sich ergehenden Christen, so dass man zu der Ansicht kommen muss, Lee habe hier durch die Person des Marc. einen versteckten Angriff auf das Christentum im allgemeinen und im besonderen auf die katholische Kirche machen wollen, wenn auch in sehr gemässigter Form. Der Sing-Sang des 1. Aktes ist nur da, um Lee's Absicht zu verdecken und auch um theatralischen Effekt zu erzielen. Dagegen spricht Marc. aus, wie viel das äusserliche Christentum einer Pulch.[15] und eines Theod. wert sei (woraus auch der englische König Karl II. ersehen konnte, wie viel sein Katholizismus, den er nach der damaligen Ansicht dem Lande aufzwingen wollte, wert

---

14. Mit besonderem Geschick hat Lee dem melancholischen Theodosius den cholerischen Var. entgegengestellt.

15. Der Geschichte nach war Pulch. sehr mildtätig und energisch in der Verwaltung.

sei). Aber nicht nur das Christentum greift Lee in den Marc.-Szenen an, einem underplot, das für die Handlung nicht notwendig ist,[16] sondern auch die damalige Misswirtschaft am Hofe: Der Kaiser ist nur mit Liebesangelegenheiten beschäftigt, die Staatsgeschäfte überlässt er ehrgeizigen Frauen und den Höflingen. Die letzteren haben mehr zu sagen als verdiente Generale; deshalb ist auch die Staatsverwaltung sehr schlecht, die Untertanen murren und beklagen sich. Dies trifft alles auch auf Karl II. und seine Regierung zu; s. übrigens auch S. 83 ff.

---

16. Sonst hat Lee (abgesehen von Gloriana) nur solche underplots, die wesentlich zur Handlung gehören.

IV. Lucius Junius Brutus,

the Father of his Country.

Langbaine gibt an: For the plot our author has partly follow' d history partly romance; for history, consult Florus, liber I, ch 9, 10. Livy lib. I; Dionysius Halicarnassaeus, Eutropius, Sextus Rufus, Orosius etc.; for fiction read in the romance called Clelia.

Diese Angaben sind dahin zu berichtigen, dass Lee nur Livius und den Roman Clélie[1] der Mlle. de Scudéry benützte.

Was Florus (epitoma Livii I, 7 und 9) anbetrifft, so gibt dieser, wie schon der Titel sagt, einen kurzen Auszug aus Livius und erwähnt Brutus und Lucretia nur mit wenigen Worten. — Dionysius Halicarnassensis, antiquitates Romanae (IV, 64—85 und V, 1—12) gibt zwar einen ausführlichen Bericht, der aber von dem des Livius und von der Darstellung des Lee wesentlich abweicht.

Einen Bericht in wenigen Zeilen liefern blos: Eutropius 8 und 9, Rufus Festus (Sextus Rufus), breviarium c. II u. Orosius lib. II, 4, 12 und II, 5, 1. — Ferner findet sich ein Teil des Stoffes (über die Schändung der Lucretia) noch bei: Plutarch VIII, 1—6 und Shakspere, the Rape of Lucrece,[2] mit denen aber Lee's Darstellung

---

1. Uebersetzt von John Davies 1661 und 1678.

2. Die Hauptquelle war Chaucer's Geschichte der Lucr.

nicht übereinstimmt. — Die nachfolgenden Werke, die auch über jene Geschichte berichten, fügen der Darstellung des Livius keine wesentlichen Punkte hinzu und kommen deshalb neben Livius für Lee als Quelle gar nicht in Betracht: Ovidius Naso, fast II, 741 ff., Val. Maximus VI, 1, 1; Dio Cassius XXXIV, fragmenta 11, 14 (diese Fragmente wurden ausserdem erst im 19. Jahrhundert gesammelt und veröffentlicht); ebensowenig: Cinthio, Hecatommithi, 5. Dekade, 10. Erzählung (eine ähnliche Geschichte von Orso, der die Leuca entehrt).

Lee stützt sich, wie bereits erwähnt, nur auf Livius und die „Clélie" und zwar auf Liv., lib I, cap. 48—49, 56—60 und lib. II, 1—5; die „Clélie" liefert ihm die Liebesgeschichte zwischen Teraminta und Titus (III, 1, 116 bis III, 2, 661), sowie einige wenige Einzelzüge (in II, 3, 170—1152 und 1343 bis Schluss; III, 1, 41—140 und III, 2, 607—662). In allem übrigen schliesst er sich genau an Liv. an. Der Inhalt des Stückes ist folgender:

Akt I. König Tarquinius führt in Rom ein verhasstes Regiment; vor seiner und seiner Familie Willkür ist nichts mehr sicher. Von dieser Sklaverei seine Vaterstadt zu befreien, hat sich Brutus vorgenommen. Um aber vor dem argwöhnischen Tarqu. sicher zu sein, stellt er sich schwachsinnig.[3] Der König hält ihn für ungefährlich und ernennt ihn zum tribune of the Celeres. Während nun Brutus auf eine günstige Gelegenheit lauert, um die Tyrannei zu stürzen, verliebt sich sein Sohn Titus in die Tochter des Despoten, Teraminta,[1]

in der „Legend of good women;" ferner hat Shakspere benützt: Livius, Ovid, Painter, Augustinus, Bandello, Gower; s. Ewig, Wilh., Shakespeare's Lucrece. Anglia XXII, Halle 1899, S. 9 ff.

eine hochherzige Jungfrau, die über die Gewalttaten ihrer Familie tief betrübt ist. Die beiden lassen sich insgeheim von einem Priester trauen.[4] Als dies Titus seinem Vater mitteilt, ist dieser sehr erzürnt und erklärt die Ehe für ungiltig; dabei gibt er aber sein wahres Wesen zu erkennen und muss zugeben, dass seine Geisteskrankheit blos fingiert sei. Titus, der seinen Vater bisher nur als den schwachsinnigen Mann gekannt hat, ist sehr erfreut darüber, jedoch bedauert er, dass er selbst seinem Vater, dem künftigen Befreier Roms, infolge seiner Neigung zu der Königstochter so unähnlich sei. Brutus erklärt seine Siegeszuversicht, der Tag der Freiheit sei nicht mehr fern, das Mass der Frevel sei voll und habe mit der Schändung der Lucretia durch Sextus, den Sohn des Tarqu.,[5] den Höhepunkt erreicht.

Beängstigende Wunderzeichen tun sich kund, das Volk ist darüber sehr erregt. — Inzwischen hat Luc. ihre Verwandte und Freunde in das Haus ihres Vaters rufen lassen. Sie teilt ihnen die Gewalttat des Sextus mit, versichert ihre Unschuld und fordert die Umstehenden auf, Rache für sie zu nehmen; dann stösst sie sich einen Dolch in die Brust; während von tiefstem Schmerz ergriffen die übrigen klagend um den blutigen Leich-

---

3. cf. Hamlet.

4. cf. Romeo.

5. Infolge einer Wette im Lager von Ardea waren eine Anzahl römischer Ritter nach Hause geeilt um abends ihre Frauen bei ihrer Tätigkeit zu überraschen, wobei sich ergab, dass Lucr. die fleissigste war. Bei dieser Gelegenheit hatte Sextus diese gesehen und von ihrer Schönheit geblendet, drang er, als er später in ihrem Hause als Gast übernachtete, in ihr Zimmer ein und entehrte sie.

nam stehen, zieht Brutus den Dolch aus der Wunde und lässt alle auf ihn schwören, den Tarqu. zu vertreiben und nie zu dulden, dass ein König in Rom herrsche.

Akt II. Die Erbitterung der Bürger in Rom ist sehr gross, und das Gerücht von der Schändung der Lucr. vermehrt ihre Wut. So findet sie Brutus, als er mit der Leiche der Lucr. auf dem Forum ankommt. Er hält eine Rede vor dem Volke,[6] das ob seiner vernünftigen Worte erstaunt ist, erklärt die Heilung seiner Geisteskrankheit als ein Wunder der Götter und stachelt mit dem Hinweis auf die tote Frau, die der Willkür des Tarqu. zum Opfer fiel, das Volk noch mehr gegen die Tyrannei auf, so dass dieses forteilt um den Königspalast in Flammen zu setzen und die Tullia zu vertreiben. Brutus lässt hierauf den Lucretius zur Sicherung Roms zurück und zieht mit dem Heere gegen den Tarqu., der eben Ardea belagert. Den Titus hat Brutus noch überredet, zu schwören, die Tochter des Tyrannen nie zu berühren und sich sofort von ihr zu trennen. Doch kaum ist Brutus fort, da sieht Titus ein, wie voreilig sein Versprechen war und genötigt, einen von seinen zwei Schwüren zu brechen, entschliesst er sich, den seiner Gattin gegebenen zu halten, obwohl diese ihn in seiner Treue zu Vater und Vaterland zu bestärken sucht. Teraminta wird alsbald durch eine Wache des Brutus aus der Stadt geleitet, nachdem Titus und Ter. sich noch versprochen hatten: when either dies, the other is no more.

Akt III. Die Vertreibung der Tarquinier ist gelungen, Brutus und Collatinus sind zu Konsuln gewählt. Aber die Freiheit ist bereits wieder bedroht, es bildet

---

6. cf. J. Caesar.

sich ein Bund von Unzufriedenen, die früher an des Königs Hof gute Tage gesehen. Diese wollen dem Tarqu. wieder zur Herrschaft verhelfen. An ihrer Spitze steht Brutus' missratener Sohn Tiberius und der Konsul Collatinus, der sich von Brutus zurückgesetzt fühlt. Er hatte gehofft, king of the sacrifices zu werden; jedoch Brutus hatte dem Volke abgeraten, einen solchen zu ernennen, da dieser zu sehr an den Königstitel erinnere.

Sz. II. In einer Rede vor dem Senat spricht Brutus den Verdacht aus, Coll. möchte mit anderen etwas gegen die Freiheit planen, und fordert jenen auf, sein Amt niederzulegen und die Stadt zu verlassen; schliesslich sieht sich Coll. genötigt, darauf einzugehen und seine Stelle an Valerius abzutreten. Inzwischen sind Gesandte des Tarqu. angekommen, fecialische Priester, die im Namen des Tarqu. die Zurückerstattung der Habe des Königs verlangen. Der Senat vertagt die Verhandlung hierüber. Die Zwischenzeit benützen die Priester um den Verschworenen Briefe von Tarqu. zu übermitteln und sie in ihrem Vorhaben zu bestärken; sie versammeln deshalb in dem Garten der Fecialen ihre Anhänger und suchen nun auch den Titus zu gewinnen. Sie haben zu diesem Zwecke Ter. mitgebracht, die ihn überreden soll. Titus kommt in den Garten und ist überglücklich, seine Gattin wieder zu sehen; aber sie teilt ihm mit, sie habe schwören müssen, ihn nicht zu berühren, wenn er sich nicht der Partei des Tarqu. anschliesse. Gegen eine solche Zumutung empört sich seine Ehrenhaftigkeit, doch als er hört, dass die Priester den Befehl bekommen hätten, Ter. niederzustossen, wenn sich Titus nicht zu der Verschwörung bekenne, da tritt er, trotzdem ihn Ter. vom Nachgeben abzuhalten sucht, ohne Bedenken der Partei des Königs bei auf die Versicherung hin, dass ihm das Leben seines Vaters verbürgt werde, und

gibt den Priestern einen Brief, worin er sich für Tarqu. erklärt.

Akt IV. Tiberius und Aquilius beraten sich über die Ausführung ihres Planes; sie wollen die öffentlichen Plätze besetzen, die beiden Konsuln und den Senat ermorden und die Häuser plündern. Vor den gekreuzigten und brennenden Opfern treten dann alle Verschworenen auf und, Becher, gefüllt mit Menschenblut, in den Händen, leisten sie den gemeinsamen Schwur. Titus jedoch hat bereits seinen voreiligen Schritt bereut und sucht jenen Brief wieder zurück zu bekommen, der ihm aber verweigert wird. Inzwischen hat ein Sklave (Vinditius), der die Beratung belauschte, Anzeige bei Valerius erstattet, der die Verschworenen, darunter auch den Titus, gefangen nehmen lässt. Sie werden vor Brutus und den Senat geführt; man findet auch die Briefe der Verschworenen an Tarqu. und darunter auch den des Titus. Brutus ist darob aufs höchste betroffen und von tiefem Schmerze ergriffen; als Vater verzeihe er ihm, erklärt Brutus, als Konsul aber müsse er ihn verabscheuen; er (Titus) sei, wie Tiberius, dem Tode verfallen. Da kommt Teraminta und erklärt, Titus sei unschuldig, da er nur, um ihr das Leben zu retten, sich der Verschwörung angeschlossen, es aber wieder bereut habe. Titus, der herbeigeholt wird, ist tief beschämt im Gefühle seiner Verschuldung. Brutus verzeiht ihm, stellt ihm aber vor, wie notwendig sein Tod für die Freiheit sei, und wie er (Brutus) als Konsul nichts anderes als ihn verurteilen könne; er findet auch Titus bereit, für sein Vergehen zu sterben. — Die Habe des Tarqu. wird dem Volke überlassen.

Akt V. Es beraten einige Freunde des Titus, wie sie ihm helfen könnten; Val. benimmt ihnen jedoch alle

Hoffnung. Es tritt nun Titus selbst auf, mit Ruten von den Liktoren gepeischt, aber er erträgt dies geduldig. Inzwischen haben sich Sempronia, seine Mutter und andere Frauen zusammengetan, um den Brutus durch Bitten zu erweichen. Dieser kommt mit Tib. heran, der ihm Vorwürfe macht und ihn beschimpft. Titus bittet insgeheim den Val. ihn mit dem Schwerte zu töten und ihn so vor der schimpflichen Todesstrafe zu bewahren. Val. verspricht es für den Fall, dass Titus verurteilt würde. Vor versammeltem Senate erklärt Brutus seine Söhne für Verräter und deshalb dem Tode verfallen. Im Namen des Senates erwidert Horatius, man verlange nicht ihren Tod. Aber Brutus entgegnet, er wolle seine Söhne opfern, um eine Empörung hintanzuhalten; nur so könne das Volk wahrhaft frei sein, wenn alle ohne Ausnahme unter dem Gesetze stünden. Sempronia und die anderen Frauen beschwören den Brutus; aber er bleibt unerbittlich und gibt den Befehl zur Hinrichtung. Da ersticht Val. den Titus seinem Versprechen gemäss. Ter., die ihren Gemahl nicht überleben will, tötet sich selbst. Brutus aber bittet den Senat am Schlusse, mit ihm für die Freiheit Roms zu den Göttern zu beten.

Auf eine Wiedergabe des Berichtes des Livius glaube ich verzichten zu können, da der Text wohl in jedermanns Besitz ist und die Erzählung nur einige wenige Kapitel umfasst (s. S. 71).

Abgesehen von der Anlehnung dem Inhalte nach, finden sich auch wörtliche Uebereinstimmungen mit Livius bei Lee z. B. Lee p. 23: Say, is all well? Livius I, 58, 7: Satin salve? — Lee p. 26: Swear by this chaste Blood chaste ere the royal Villain . . . bis to reign in Rome. Livius I, 59: per hunc castissimum ante regiam

imuriam . . . bis Romae passurum. — Lee p. 27: Die Worte des Tib. und Livius II, 3, 3 und 4.

Was den Roman der Mlle. de Scudery anbetrifft, so erzählt auch dieser dieselbe Geschichte wie Livius, aber in einer lächerlichen Verzerrung, mit vielen Hinzudichtungen. Brutus ist hier ein schmachtender Liebhaber, der mehrere hundert Seiten hindurch die Lucretia anschwärmt, bis schliesslich dieses Liebesverhältnis einen unglücklichen Ausgang nimmt, und später, als seine Söhne hingerichtet werden, läuft er jammernd und weinend umher. Einen solchen Helden konnte natürlich Lee nicht brauchen; wollte er doch ein grosses Römerdrama schreiben, das die Geschichte und die Zeit in den richtigen Farben wiedergibt. In der Dedikation zu seinem „Brutus" erklärt er, dass es die Aufbietung aller Kräfte eines Dichters bedürfe, "when Greece or Old Rome come to play; the Poet must take a just Prospect of the Spirit of those Times." Aus dem Roman konnte er aber kein Bild der damaligen Zeit gewinnen, da musste er zu der Geschichte selbst gehen, zu Liv., in dessen Bericht man früher keinen Zweifel zu setzen wagte.

Auch musste Lee einsehen, dass die Geschichte des Brutus im Roman unerwartet umbiegt; während kurz vorher Brutus noch der feurige Liebhaber der Lucr. war, den wir für einen Jüngling von ca. 20 Jahren hielten, treten plötzlich zwei erwachsene Söhne des Brutus auf — von einer Mutter der beiden und Gattin des Brutus ist überhaupt nicht die Rede —, die ebenfalls schon auf den Pfaden der Liebe wandeln.[7] Der Roman

7. Die Veranlassung dazu war für die Scudéry wohl der Umstand, dass Liv. l. I, 56,7 den Brutus als „juvenis" bezeichnet, wobei sie aber nicht wusste, dass auch ein Mann von 40 Jahren noch „juvenis" ist.

weicht ausserdem noch in manchen Punkten von Livius und auch von Lee, der sich dem Liv. anschliesst, ab:

I. Im Roman ist Brutus schon lange vor Lucr.'s Tode das Haupt einer Verschwörung, während er bei Liv. und Lee erst nachher die Verstellung aufgibt.

II. Im Roman ist Sextus in Lucr. lange vor deren Heirat mit Coll. verliebt, bei Lee und Livius wird seine Leidenschaftlichkeit erst an jenem verhängnisvollen Abend erregt.

III. Im Roman ist die Schändung der Lucr. nur angedeutet, während Lee und Liv. die Einzelheiten (Ankunft bei Abend, Einladung, Eindringen in das Zimmer bei Nacht, Schmeicheleien, Drohungen) angeben.

IV. Im Roman wird Coll. wegen seiner Nachlässigkeit verbannt, bei Lee und Liv., weil man ihn für gefährlich hält.

Es hat also Lee vom Romane im allgemeinen nichts entlehnt als die Liebesgeschichte des Titus und der Ter., aber auch daran hat er manches geändert.

Clélie III, 1, 130 ff.: Die fecialischen Priester suchen auch die Söhne des Brutus zu gewinnen, für die sie ebenfalls Briefe mitgebracht haben. Diese sind von Ter. und Ocrisie, zwei Jungfrauen von dem Hofe der Tullie, zu welchen die beiden Söhne des Brutus eine tiefe Neigung gefasst haben. Die Briefe enthalten die Aufforderung, der Partei des Tarqu. zum Siege zu verhelfen. Daraufhin tritt Titus[8] sogleich der Verschwörung bei, während Tib. erklärt, sich die Sache noch einmal überlegen zu wollen; auf jeden Fall werde er zur Beratung in den Garten der Fecialen kommen. (III, 2, 607 ff:) Titus und Tiberius kommen in den Garten mit

8. Lee gibt dem Tib. die Rolle des Tit. und umgekehrt.

dem Entschlusse ihre Ehre zu wahren. Die Verschworenen gehen ihnen entgegen und versichern sie, das Leben des Brutus würde auf jeden Fall geschont werden. Beide aber antworten, das Wohl des Vaterlandes gestatte ihnen nicht, an der Verschwörung teil zu nehmen. Da tritt Ter. heran und erklärt dem Tib., die Liebe verlange von ihm, dass er sie durch seinen Beitritt von der Knechtschaft[9] befreie. Um beiden Gelegenheit zu geben, sich auszusprechen, entfernen sich die übrigen. Nun erst wagt es Ter., ihre wahren Gefühle zu äussern: sie habe nur unter dem Zwange der Tullie jenen Brief geschrieben; sie wolle ihn keineswegs überreden, etwas Unrechtes zu tun. Zwar habe Tullie versprochen, sie von ihren Fesseln zu befreien, falls Tib. der Verschwörung beitrete, dagegen für den andern Fall gedroht, sie so unglücklich zu machen, dass der Tod ihr willkommen erscheine. Tib. macht der Ter. nun den Vorschlag, er wolle sie aus den Händen der Gesandten befreien; aber sie teilt ihm mit, dass jene den Befehl erhalten hätten, sie niederzustossen, falls ein Aufruhr entstünde. Daraufhin erklärt Tib. ohne weiteres den Verschworenen seinen Beitritt, die ihm für das Leben seines Vaters zu bürgen versprechen, obwohl sie vorher beschlossen hatten, beide Konsuln zu töten. — Wie bei Liv. wird dann die Ueberraschung und Verhaftung der Verschwörer erzählt, man findet bei ihnen die an Tarqu. gerichteten Briefe. Brutus ist schmerzlich bewegt, auch seine Söhne unter den Schuldigen zu sehen, doch ist er entschlossen, wenn nötig, auch seine Söhne für die Freiheit zu opfern. Aus den Briefen geht jedoch die Schuld des Titus und Tib. hervor. Brutus erklärt, als Vater verzeihe er ihnen, aber als römischer Bürger

9. Sie ist die Sklavin (!) der Tullie.

nicht. „Die Natur[10] und der Ruhm streiten in ihm und er erduldet unglaublichen Schmerz.“ Da drängt sich Ter. an ihn heran und berichtet ihm, wodurch Tib. veranlasst worden sei, den Feinden der Republik beizutreten. Brutus bespricht sich nun mit seinen Freunden, und man kommt überein, sich unter das Volk zu mischen und die einzelnen zu überreden. Aber inzwischen hat das Volk ungestüm den Tod der Verräter verlangt, so dass Val. den Befehl zur Hinrichtung gibt. Als Brutus herzukommt, sieht er seine Söhne schon in ihrem Blute.[11]

Ausser dieser Episode hat Lee noch einige (unbedeutende) Züge herübergenommen, die ihm bei der Lektüre des Romans im Gedächtnis geblieben sind, und die er wohl unbewusst wiedergibt. So bricht das Volk nach der Rede des Brutus in den Ruf: „Liberté, liberté!“ aus; die Priester, die als Abgesandte des Tarqu. kommen, tragen in den Händen Lanzen, eine derselben ist halb verbrannt; Coll. schlägt selbst den Val. als seinen Nachfolger vor. — Auch einige stehende Ausdrücke hat Lee von dem Roman herübergenommen, z. B. king of the sacrifices (Clélie: roi des sacrifices — dagegen Liv.: rex sacrificulus); Lee: Fecialian priests (Clélie: les Fecialiens prestres — dagegen Liv.: Feciales); Lee: Tribune of the Celeres (Clélie: Tribun des Celeres — dagegen Liv.: tribunus celerum).

Aus Liv. hat aber wiederum Lee: pater patratus, flamen, Horatius (gegenüber franz. Horace), Publicola (kommt im Roman als Beiname des Val. nicht vor); Fabritius, Vindicius (neben Vinditius).

---

10. Aus der Clélie (p. 643) citiert.

11. Der Schluss ist also ganz anders im Roman als bei Livius und Lee.

Was aber vor allem von Wichtigkeit ist: das ganze Stück, sowie die Charaktere, sind im Geiste des Liv. gehalten und besonders Brutus ist als der echte standhafte Römer dargestellt. Jedoch nicht als Stoiker wird er charakterisiert, sondern als ein Mann, der voll menschlichen Gefühles ist, aber das Wohl des Vaterlandes am höchsten stellt. Titus ist seinem Vater nicht unähnlich, er ist bereit, sich freiwillig zu opfern, als er von seinem Vater überzeugt wird, dass sein Tod für die Erhaltung der Republik notwendig sei. Auch Ter. ist bei Lee eine viel edlere Gestalt geworden, Lee hat sie zur (ausserehelichen) Tochtes des Tarqu. gemacht, die aber von ganz anderem Metalle ist, als ihr Vater, dessen brutales Benehmen sie verurteilt; sie ist eine echte Römerin, die lieber sterben als den Geliebten auf die Seite des Verrates ziehen will. Dem wackeren Titus hat Lee den aus der Art gefallenen, verworfenen Tib. gegenübergestellt, der sich ohne weiteres den Feinden der Vaterstadt anschliesst und den Coll. sogar gegen seinen eigenen Vater aufhetzt. Im Roman dagegen wird er durch einen Brief seiner Geliebten auf die Seite der Verschworenen gezogen.

An Shakspere klingt das Stück an vielen Stellen an, so: an „Romeo and Juliet“ (Liebe zur Tochter des Feindes), an „Lear“ (Gegensatz zwischen den Brüdern), an „Hamlet“ (Brutus stellt sich wie H. schwachsinnig), an „J. Caesar“ (die Vorzeichen, die Reden vor dem Volke; Brutus opfert seinen Sohn der Freiheit zu liebe, wie der spätere Brutus seinen Freund), an „Richard II.“[12] (act V, 2: York's Erzählung — Lee, Brutus act III, 1: Worte des Tib.), an „Macbeth“ II, 2, 23: ein Diener ruft im Schlafe „Murder“! — ähnlich

12. cf. E. St. II, 435.

im „Brutus", p. 57). Auch manche Stellen erinnern dem Wortlaut nach an Shakspere, wie z. B. p. 14: When thou'rt gone, the World to me is Chaos now. — Oth. III, 3, 92: When I love thee not, chaos is come again; Lee p. 39: the Body of the World is out of Frame. — Hamlet: The world is out of joint. —

Das Stück wurde, wie Gildon in der Vorrede zu seinem Drama „The Patriot" (1703) und Colley Cibber, p. 283 mitteilt, nach der dritten Aufführung verboten, weil darinnen zu viel von Freiheit die Rede sei: Dieses factum führen die meisten Literarhistoriker an, ohne dazu Stellung zu nehmen; Genest (vol. I, p. 311) bezweifelt sogar "that he (Lee) meant to say anything personally disrespectful of Charles II". Auch haben die Literarhistoriker nicht hervorgehoben, dass Lee's Stücke zum grossen Teil tendenziös gefärbt sind. Betrachten wir uns einmal die damalige Lage im Staate: Anfangs mit Jubel begrüsst, fand Karl II. in der Folgezeit keineswegs die Billigung seiner Untertanen. Zunächst wagte man nur insgeheim die Misswirtschaft am Hofe und in der Staatsverwaltung zu tadeln, aber seit ca. 1675 getraute man sich, auch öffentlich davon zu reden, und vor allem war das starke Hinneigen des Königs zum Katholizismus ein Gegenstand des Argwohns. Man sprach davon, dass Karl II. England an das katholische Frankreich verraten wolle; eine Menge von Pamphleten wurde veröffentlicht; verschiedene tatsächliche und vorgegebene Komplotte der Katholiken in früheren Zeiten wurden geschichtlich dargestellt, resp. aus anderen Geschichtsschreibern zusammengestellt.[13] Dazu kam dann noch die angebliche Entdeckung eines popish plot (1678) durch Titus Oates, die das ganze

---

13. s. Clavell, p. 37, 41, 42, 43, 57.

Land in die grösste Aufregung versetzte. Zu gleicher Zeit tobte auch der politische Kampf zwischen den Whigs und den Tories. Diese religiösen und politischen Kämpfe bemächtigten sich bald der Bühne. Damals schrieben d'Urfey und Mrs. Behn ihre Tendenzdramen; Shakspere's Stücke wurden in tendenziösem Sinne umgearbeitet.[14] Damals schrieb auch Lee sein Tendenzstück „Caesar Borgia"[15] gegen die römischen Päpste (1680). Das Jahr vorher hatte er mit genauem Anschluss an das bereits ins Englische übersetzte Werk von Davila[16] sein „Massacre of Paris" verfasst, das aber damals nicht aufgeführt wurde;[17] wahrscheinlich hat der Master of the Revels es zurückgehalten um die religiöse Erregung im Lande nicht noch zu steigern. Sein Hass gegen den Katholizismus ging nun über in eine Ironisierung des Christentums überhaupt. Ueber die religiösen und politischen Angriffe in Theodosius[18] habe ich bereits gesprochen (s. S. 68 u. 69). Dort waren sie noch ziemlich versteckt. Im Brutus dagegen (1681) tritt die politische und religiöse Tendenz ganz offen hervor: Die Priester sind gemeine

---

14. cf. Beljame, p. 146 ff., Rosbund S. 44.

15. In dieses Stück ist auch jene bekannte Stelle aus Milton's Paradise Lost (III, 489—496) über das paradise of the fools, in das die (kath.) Priester vom Sturmwind entführt werden, fast wortwörtlich herübergenommen (Act V, p. 93 und 94).

16. s. S. 97 unten.

17. Ueber das Datum der Abfassung cf. E. St. II, 438.

18. Genest, vol. I, p. 277 gibt unter dem Jahre 1680 „C. Borgia" als erstes, den „Theodosius" aber als 8. Stück an, woraus man doch wohl schliessen kann, dass jenes Stück vor dem Theod. aufgeführt wurde. Das D. N. B., E. St. II etc. geben also die Sache falsch an.

Schurken, aber nicht nur die hinterlistigen Fecialian Priests, sondern auch der flamen (act I). Die Grausamkeiten und Rohheiten, die in diesem Stücke vorkommen, besonders die Verbrennung und Kreuzigung von Andersgesinnten (act III) sollte man nicht mehr in einem Stücke Lee's erwarten, das zeitlich dem von jeder Derbheit freien Theod. folgt. Sie haben in dem Stücke nur einen Sinn, wenn wir darin eine religiöse Tendenz sehen; sicherlich will Lee damit auf die Inquisition anspielen. Lee legt gewiss seine eigene Ansicht dem Brutus in den Mund, der ausruft:

"You deeper Fiends than any of the Furies,
That scorn to whisper Envy, Hate, Sedition,
But with the Blast of Privilege proclaim it;
Priests that are Instruments design'd to damn us,
Fit speaking — trumpets for the Mouth of Hell."

Auch der Angriff auf das Königstum ist äusserst stark. Ein direkter Tadel des unmännlichen Königs, der sich mehr mit seinen mistresses als mit Staatsgeschäften abgibt, sind die Worte der Ter.:

"To lie at Home and languish for a Woman!
No, Titus, he that makes himself thus vile,
Let him not dare pretend to ought that's princely."

Die Rede des Brutus (p. 33): "So prosper us the Gods . . ." bis "Liberty of Rome" und das Geschrei der Menge "Liberty, Liberty" muss der Hofpartei bei der Aufführung des Dramas nicht gerade erfreulich in die Ohren geklungen haben. Die Worte des Tib. p. 27 (die sich zwar eng an Liv. II, 3 anschliessen) können ganz gut auch als ein Hohn des Autors selbst (er hätte sie ja nicht in sein Stück aufnehmen brauchen) auf die willkürliche Behandlung der Gesetze unter dem

damaligen Königtum aufgefasst werden, und p. 28 spricht Vinditius frei heraus: "Why, should any one Man have more power than the People? Is he bigger, or wiser than the People etc." Solche Worte eines Dramendichters, sofern er damit die Meinung des Volkes wiedergibt, sind die Vorzeichen einer drohenden Revolution, die damals auch wirklich einige Jahre später zum Ausbruch kam. Ebenso waren die vernichtenden Worte des Figaro in Beaumarchais' „le Mariage du Figaro": „Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie; . . . vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus: du reste, homme assez ordinaire" (act V, 3) ein Vorzeichen der französischen Revolution.

Ebenso zeigt sich die Tendenz in einer späteren Rede des Brut., wo dieser die Vorzüge der Republik gegenüber dem Königtum rühmt. Auch ist der Stoff selbst ein revolutionärer: Das freigeborene Volk vertreibt seinen gewalttätigen Herrscher, der nichts für dasselbe tut und selbst in Ueppigkeit lebt. Dem tyrannischen Regimente wird dann das Commonwealth mit der Gleichheit aller vor dem Gesetze gegenübergestellt. (Ein Höfling hätte sicherlich einen solchen Stoff für ein Drama nicht gewählt.)

Noch in demselben Jahre (1681) wurde ein weiteres Stück von Lee aufgeführt, die „Princess of Cleve". Auch hierin zeigt Lee seine Verachtung des Christentums, ja er treibt seinen Spott mit Stellen der Bibel; z. B. sagt Nemours (p. 62): [I love a Woman that breaks her Word with her Husband] yet loves her Neighbour as herself; ferner p. 16: [When gray Hairs, Gout and Impotence come, drink away pain] and be gathered to my fathers; p. 86: All Flesh is grass; p. 83: Flesh of my Flesh, and Bone too of my Bone.

p. 65: Oh hear us good Heaven, for we pray heartily ist bekanntlich eine in anglikanischen und katholischen Litaneien oft vorkommende Formel.

Angriffe auf die Priester[19] finden sich auch hier; so sagt z. B. Nemours, dem sein lasterhaftes Leben vorgehalten wird (p. 37): Does not your Priest the same Thing? did not I see Father Patrick declaiming against Flesh in Lent . . ., yet protest to the Ladies that fat Arm of his was the least Member about him.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass auch der in Gemeinschaft mit Dryden verfasste „Duke of Guise" ein politisches Tendenzstück ist.

---

19. Die Tendenz, die Priester als die ärgsten Schurken hinzustellen, hat auch Dryden in seinen Shakspere-Bearbeitungen.

V. The Princess of Cleve (1681).

(Gedruckt erst 1689.)

Langbaine gibt als Quelle den Roman „La Princesse de Clèves"[1] von Mme. de La Fayette an. Der ernste Teil der Handlung entspricht auch wirklich sehr genau dem Inhalte des Romans.

Eine Inhaltsangabe dieses Romans ist ausführlich bei Dunlop vol. II, 453—459 und bei Le Breton gegeben.

Was das Stück[2] anbelangt, so stellt dieses die Abenteuer des Nemours dar und zwar im ernsten Teile seine Liebesaffaire mit der Princess of Cleve:

---

1. Ueber das Datum der editio princeps gibt Dunlop an: „veröffentlicht im Jahre 1677 oder vielleicht 1678; die Grande Encyclopédie führt den 18. Mai 1678 an. Körting, Gesch. d. Rom., S. 482, sagt, dass nach den Angaben des abbé Lenglet und Delandine der Roman 1677 erschien, dass aber neuere Bibliographen nur eine Ausgabe vom 16. März 1678 kennen. Nun steht aber in der Ausgabe von 1678 auf der letzten Seite: Achevée d'imprimer pour la première fois le 8 mars 1678. Dadurch ist doch sicherlich die Frage endgültig gelöst; die Angaben von Dunlop, der Gr. Encycl. und von Körting sind also falsch. — Ferner geben Dunlop und Körting, Gesch. d. R., S. 482, an, der Roman sei unter Segrais' Namen erschienen. Dagegen steht in der ed. princeps auf dem Titelblatt kein Name und der Autor erklärt sogar in der préface vorläufig unerkannt bleiben zu wollen,

2. Das Stück wurde 1681 aufgeführt (Genest I, 319).

Akt I. Nemours ist einer der ärgsten „danglers". Er liebt die Abwechslung und bekommt nie genug. Dem Vidam de Chartres teilt er mit, dass er einen Brief verloren habe, worauf dieser ihn in Kenntnis setzt, dass die Queen-Dauphin (im Romane: la Reine Dauphine) einen Brief in ihre Hände bekommen und der Princess of Cleve[3] gesandt habe. Nun bittet Nemours seinen Freund, den Brief auf sich zu nehmen und ihn ihm wieder zu verschaffen, sonst würde er (Nem.) die Gunst seiner Maitresse Marguerite verlieren. Der Prince of Cleve kommt herzu; er ist in schlechter Laune. Im folgenden Auftritt zeigt sich der Grund seiner Missstimmung; er sieht nämlich, dass seine ihm kurz vorher angetraute Gattin keine sonderliche Zuneigung zu ihm fühlt. Er glaubt dies aus ihrer betrübten Miene und ihren Tränen schliessen zu dürfen. So fragt er sie denn jetzt nach der Ursache ihres Kummers. Sie aber sucht ihr zurückhaltendes Wesen als weibliche Schüchternheit hinzustellen. Dabei fühlt sie aber wohl, dass sie in Nem. verliebt sei, der ebenfalls schon ein Auge auf sie geworfen hat, und sie erkennt, dass sie durch ihre Neigung zu jenem Edelmann ein grosses Unrecht gegenüber ihrem gegen sie so aufmerksamen Gatten begehe. Als sich ihr Gemahl entfernt hat, kommt ihre Zofe Irene und bringt ihr im Auftrage der Queen-Dauphin einen

---

aber erst 1689 gedruckt. Die Behauptung Mosens, die „Pr. of Cl." sei das letzte Stück Lee's, ist also hinfällig, wenn auch (cf. S. 95 ff.) Teile des Stückes, so wie es uns erhalten ist, das letzte sein werden, was Lee niederschrieb.

3. Der Unterschied zwischen den Schreibungen „Princess of Cleve" und „Princesse de Clèves" kommt davon, dass die Stadt „Cleve" im franz. „Clèves" und im engl. „Cleve" heisst. Uebrigens ist „prince de Clèves" ein alter Titel der ducs de Nevers gewesen.

Brief mit der Nachricht, dass Nem. ihn verloren habe. Dieser Brief enthält die Absage einer Dame an einen Herrn, der ihr untreu geworden ist. Die Princess, die daraus schliesst, dass Nem. sich in verschiedene andere Liebeshändel noch eingelassen habe, ist voll Aufregung und nimmt sich vor, sich den Edelmann aus dem Kopfe zu schlagen. Da kommt der Prince mit Nem. herein, entfernt sich aber sogleich wieder, weil er zum Könige müsse. Nem. bittet hierauf die Prinzessin um die Rückgabe des Briefes, der seinem Freunde, dem Vidam, gehöre. Als die Prinzessin erwidert, die Queen-Dauphin sei der Ansicht, der Brief gehöre Nem. selbst, versichert dieser, der Brief sei von der Gräfin Tournon an den Vidam gerichtet worden, der jetzt die Schwester des Königs, Marguerite, liebe; der Vidam fürchte, bei dieser in Ungnade zu fallen, falls der Brief in ihre Hände gelange. Daraufhin gibt ihm die Prinzessin den Brief zurück. Ihr Hass gegen Nem. ist nun wieder verflogen.

Akt II. Nem. will die Prinzessin belauschen und versteckt sich deshalb in einem anstossenden Kabinette. Die Prinzessin kommt mit ihrer Zofe herein und erzählt dieser von einem Traume den sie die Nacht zuvor gesehen. Sie habe geglaubt, in einen Strom hineingezogen zu werden, auf dessen Grunde Nem. in den Armen von Nymphen lag und schliesslich: „the whole Synod rose and laid him to my Lips.“ Der Prinz kommt herzu und bemerkt ihre Erregung; er beschwört sie, ihm den Grund ihrer Unruhe anzugeben; sie aber bittet ihn, nicht weiter in sie zu dringen, sie wolle den Hof verlassen, ihre Mutter habe ihr dies auf dem Totenbette noch ans Herz gelegt, da dieser zu grosse „charms“ besitze. Schliesslich gesteht sie ihrem Gatten ein, dass sie ihn zwar liebe, dass sie aber einen anderen mehr

liebe als ihn. Als er sie nach dem Namen dieses Nebenbuhlers fragt, weigert sie sich entschieden, ihm diesen mitzuteilen, jedoch verspricht sie, darnach trachten zu wollen, ihn noch mehr zu lieben. Voll Betrübnis entfernt sich der Prinz mit seiner Gattin. Nun kommt Nem. aus seinem Verstecke hervor und gibt seiner Freude über seinen Erfolg Ausdruck. Dem Vidam, den er gerade trifft, erzählt er, dass ein Freund von ihm von einer so tugendhaften Frau geliebt werde, dass diese ihrem Gatten ihre Liebe zu einem anderen eingestanden habe. Nachher plaudert aber der Vidam trotz seines Versprechens diese Geschichte der Tournon gegenüber aus und diese teilt die Neuigkeit schleunigst auch anderen Personen mit.

Act III, sc. II. Der Prinz benachrichtigt seine Gattin von einem Befehle des Königs, er solle dessen Tochter nach Spanien begleiten, und auch die Prinzessin solle diese Reise mitmachen; ferner sei Nem. als Begleiter mitbeordert. Ob dieser Nachricht gerät die Prinzessin in Unruhe und erklärt, sie befürchte, Nem. möchte den Ruhm des Prinzen beeinträchtigen, denn alles liebe und bewundere ihn. Aus der Wärme, mit der die Prinzessin von Nem. redet, erkennt ihr Gemahl, dass dieser der Geliebte seiner Gattin ist, und er beschwört sie, von diesem zu lassen. Voll Schmerz entfernt sich dann der Prinz. Hierauf erscheint Irene und erzählt der Prinzessin, dass Nem. sich am Hof damit brüste, von einer Dame geliebt zu werden, die um ihre Leidenschaft zu bezwingen, ihrem Gemahl ihre Liebe zu einem andern eingestanden habe. Daher macht die Prinzessin ihrem Gemahl, der eben zurückkehrt, den Vorwurf, ihr Geständnis anderen mitgeteilt zu haben. Dagegen beschuldigt sie der Prinz des Einverständnisses mit Nem., dem sie das Geheimnis mitgeteilt habe; er hätte ge-

geglaubt, sie besitze so viel Tugend, dass sie ihre Leidenschaft bezwingen könne. Daraufhin entgegnet die Prinzessin, sie habe ihm jenes Eingeständnis damals gemacht in der Erwartung, er werde ihr Gerechtigkeit widerfahren lassen; sie bitte ihn, sie zu töten. Der Prinz aber erklärt, diese Untreue seiner Gattin koste ihm noch das Leben und entfernt sich, klagend über die Falschheit der Welt. In einem Monolog teilt die Prinzessin ihren Entschluss mit, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen.

Act IV. Der Prinz kommt zu Nem. und frägt ihn, ob er ihn liebe. Dieser versichert ihn seiner innigen Freundschaft. Als Beweis seiner Liebe fordert der Prinz von ihm, er solle ihm mitteilen, warum er neulich so verstört gewesen sei. Schliesslich gibt Nem. zu, er sei verliebt, worauf der Prinz nach dem Namen der Geliebten des Duke forscht. Nem.: "The Name, my Lord to you?" Pr. of Cl.: "To me, Confusion, plagues and Death upon me . . . 'tis Chartres that thou lov'st, Chartres, my Wife." Nem. leugnet, aber der Prince of Cl. fährt ihn an: "Dispatch, say thou hast whored my Wife," und zieht den Degen heraus. In dem Zweikampfe wird aber der Prinz entwaffnet und erhält von Nem. sein Schwert wieder zurück. Das freundliche Verhalten des Nem. veranlasst schliesslich doch den Prinzen, an die wahre Freundschaft desselben zu glauben.

Sc. III. Pedro[4] belauscht Nem., wie er die Absicht äussert, in den „bower“ der Prinzessin einzutreten und mit ihr zu sprechen. Er entfernt sich, um dem Prinzen davon Mitteilung zu machen.

Sc. IV. Die Prinzessin schüttet der Irene ihr Herz aus: trotzdem ihr Gemahl so tugendhaft sei, fühle sie

---

4. Im Roman heisst er: Châtillon.

sich doch immer wieder zu Nem. hingezogen. Jedesmal, wenn sie sich vorgenommen habe, den Duke zu hassen, sei doch unvermerkt die Liebe zu ihm wieder durchgebrochen. Da tritt plötzlich Nem. in das Zimmer. Er bittet die Prinzessin, ihn nur dies eine Mal noch anzuhören, er wolle sie dann nie mehr belästigen. Als sie ihn daraufhin gewähren lässt, schildert er ihr in feurigen Worten seine Liebesqualen. Auf die inständigen Bitten der Prinzessin lässt er sich bewegen, sich wieder zu entfernen. Der Prinz tritt ein und sieht gerade noch, wie Nem. fortgeht. Ohnmächtig fällt er zu Boden. Die Prinzessin will ihn zu Bett bringen, er aber weist ihre Hilfe zurück; nach einem so tiefen Falle wolle er sie nicht mehr sehen, doch sie schwört, nichts von dem Kommen des Nem. gewusst zu haben; auch habe sie ihn nur deswegen sprechen lassen, weil er versprach nie wieder zu kommen. Der Prinz erwidert, er wolle ihr glauben; sie solle ihn aber jetzt verlassen. Sie beteuert ihm darauf nochmals ihre Unschuld und entfernt sich.

Act V. Der Prinz ist gestorben. Die Prinzessin beklagt seinen Tod, um so mehr, als sie sich an dem Tode ihres Gatten schuld fühlt. Unerwartet tritt da Nem. herein; sie ist entsetzt, dass ihr Oheim, der Vidam, ihn eingelassen habe; doch spricht sie offen zu ihm von ihrer „murdered love“: sie erröte nicht, diese einzugestehen, denn sie habe ihn geliebt, ohne sich zu verfehlen. Nem. entgegnet, jetzt könnten sie beide ja ihre Wünsche befriedigen, sie sei doch jetzt frei; sie aber erklärt ihm, sie werde ihn nie heiraten; denn er sei der Mörder ihres Gatten; auch gebe ihr keine Macht der Erde Sicherheit dafür, dass die Liebe Nem.' zu ihr eine dauernde sein werde. Cleve sei der Mann gewesen, der lang lieben konnte, aber vielleicht hätte auch bei ihm

die Leidenschaft nicht so lange bestanden, wenn sie diese erwidert hätte. Sie beklage, dass sie ihn nicht vor ihrer Heirat mit Cleve kennen gelernt habe; sie wolle ihn jetzt nie wieder sehen, die Trennung müsse eine ewige sein. Nach diesen Worten entfernt sie sich. —

Ein Vergleich des Stückes mit dem Roman ergibt, dass Lee die wichtigsten Episoden des Romans verwendet und zuweilen sich eng an den Text angeschlossen hat. Manche Szenen können sich dem Roman würdig an die Seite stellen; jedoch hat Lee gerade die Feinheit des Romans, die in der psychologischen Darstellung des Entstehens und Fortschreitens der Liebe der Prinzessin liegt, zerstört. Die Brief-Affaire hat Lee verändert. Der Einheit von Ort und Zeit zu liebe verlegt er die Szenen, die in Coulomiers spielen sollten, auch nach Paris. Die Szenen, in denen Nem. auftritt, sind, soweit die ernste Handlung in die komische überspielt, meist roh ausgefallen. Dagegen sind die Szenen zwischen dem Prinzen und seiner Gemahlin tief gefühlt. Zwei Szenen hat Lee hinzuerfunden: 1. die Duellszene und 2. Nem.' Unterredung mit der Prinzessin, wobei der Prinz den Nem. beim Fortgehen bemerkt.

Der Charakter des Prinzen und der Prinzessin ist in dem Stück derselbe geblieben. Dagegen hat Lee die Gestalt des Nem.[5] völlig verändert (im komischen Teil). Er sagt in der Dedikation selbst, dass er aus ihm einen "Ruffian reeking from Whetstone's Park" habe machen wollen. Er lieferte einen Don Juan in der derbsten Form. Als Vorlage hat Lee dafür wohl die Tragödie „The Libertine" (1676) von Shadwell, eine Bearbeitung des Molière'schen „Don Juan" benützt. Auch gab es damals überhaupt sehr viele Don Juans.

---

5. cf. S. 95 unten.

Das Stück Lee's schildert die Abenteuer des Nem. und zwar:

1. Sein Verhältnis zur Princess of Cleve (ernster Teil): Er reüssiert nicht.

2. Sein Verhältnis zu Marguerite: Diese entlarvt ihn; am Schluss muss er sie heiraten.

3. Sein Verhältnis zu Elianor und Celia: Da Nem. an jenem Abend die Prinzessin gewinnen will, so überweist er seine Rolle an Bellamore.

Die Literarhistoriker bezeichnen dieses Stück als ein wüstes Durcheinander, besonders auch hinsichtlich des Versmasses; denn es gehen blank verses, couplets und Prosa bunt durcheinander. Bei näherer Betrachtung ergibt sich, dass plot I fast durchweg im blank verse geschrieben ist (am Schluss der Szenen und bei leidenschaftlichen Ausbrüchen auch heroic couplets); plot II ist teilweise im bl. verse, teilweise in Prosa; plot III fast ausschliesslich in Prosa. Daraus kann man auf 2 (resp. 4) zeitlich verschiedene Abfassungen schliessen; denn es ist doch nicht möglich, dass ein Autor, dem die Sprache so leicht aus der Feder floss, und der in seinen früheren Stücken nie die Prosa (ausser in den Volksszenen des „Brutus") gebraucht hat, jetzt plötzlich aus dem bl. verse ganz unmotiviert in die Prosa, und dann wieder in den bl. verse verfällt. Lee hat sicherlich zuerst vorgehabt, eine Tragödie aus dem Stoffe des Romans zu machen, und hatte auch die Hauptszenen ausgearbeitet, als ihm dieses Stück zu dürftig und zu wenig zugkräftig vorkam, weshalb er ein Don Juan-Stück daraus verfertigen wollte (aber noch mit ernstem Charakter), durch teilweise wörtliche

---

6. der die verliebte Prinzessin an der Nase herumführt.

Herübernahme der Margueriten-Szenen aus dem „Massacre of Paris“ (das Verhältnis des Duke of Guise zu Marguerite of Valois, die den Dauphin heiraten soll, auf Nem. übertragen), und zwar im bl. verse. Drittens hat Lee schliesslich noch plot III hinzugefügt. Dieses so entstandene Stück wurde 1681 aufgeführt. Was wir jetzt als die Princess of Cleve (etwa in der Ausgabe von 1734 oder in der Quarto 1689) vor uns haben, ist eine völlige Umarbeitung des 1681 gespielten Stückes. Dass die Margueriten-Szenen umgearbeitet wurden, sagt der Autor selbst in der Dedikation: "This Play when it was acted (Nb.!) in the Character of the Princess of Jainville, had (Nb.!) a Resemblence with Marguerite in the Massacre of Paris . . .; what was borrowed in the Action, is left out in the Print and quite obliterated in the Mind of Men." Immerhin haben auch jetzt noch die Marg.-Szenen Aehnlichkeit mit denen im Massacre; jedoch findet sich keine wörtliche Uebereinstimmung mehr. Lee hat offenbar (im Jahre 1689) sehr viel daran gestrichen und durch Prosagespräche ersetzt.

Aber nicht nur an diesen Szenen, sondern auch an plot I scheint er geändert zu haben,[7] vor allem aber gekürzt; denn einzelne Szenen sind sehr skizzenhaft; auch ist das Versmass zuweilen unrein (wie z. B. p. 25 Mitte bis p. 27 Mitte). Dass der durch die Geisteskrankheit sehr mitgenommene Dichter im Jahre 1689 das Stück durch Aenderung nur verschlechtern konnte, ist begreiflich. Dass das Stück stark umgearbeitet wurde und plot I früher verfasst worden war, zeigt übrigens auch der Umstand, dass Nem. in plot I ein ehrenwerter Charakter ist, ebenso wie im Roman, dagegen im komischen Teil und in den Szenen, in welchen komische

---

7. vielleicht auch an plot III.

und ernste Handlung in einander übergehen, eine höchst verachtenswerte Person.

Was den Charakter des Vidam anbelangt, so ist er ein des Nem. würdiger Genosse geworden. Die Tournon, die im Roman zwei Liebhaber zu gleicher Zeit an der Nase herumführt, wird zur Kupplerin; der Marschall Saint André ist in einen miles gloriosus verwandelt mit dessen charakteristischen Eigenschaften:[8] Er prahlt mit erdichteten Heldentaten (Pr. of Cl. p. 23), lässt sich von seinem „boy“ seine Abenteuer erzählen (Pr. of Cl. p. 14), er sucht als Schwerenöter bei den Damen zu gelten und liebt es, geistreich zu erscheinen. Eine besondere Vorliebe hat er für öffentliche Dirnen. Gemeine Sinnlichkeit, Prahlerei und Feigheit sind seine Haupteigenschaften. Die Rolle der Feigheit ist vor allem seinem Cousin Poltrot zugeteilt, so dass der miles hier, wie in Scarron's „Jodelet“ (1645), gespalten ist.[9]

Den Namen Poltrot fand Lee in seiner Quelle zum Massacre, in Davila, l. III, p. 32; vielleicht verwechselte Lee auch Poltrot mit franz. poltron (= feige) und glaubte so einen typischen Namen einzuführen. — Ferner stimmt die Gestalt des S. Andre und des Poltrot zu der Schilderung des damaligen town-gallant[10] genau, nur dass hier dessen Sucht nach moderner Kleidung ausser Acht gelassen ist.

Was plot III anbetrifft, so bin ich der Ansicht, dass es von Lee frei erfunden ist. Wenigstens habe ich weder bei ital. Novellisten (Boccaccio, Cinthio, Massuccio, Bandello) noch in franz. Sammlungen (Fabliaux [ed. Bar-

8. cf. Graf und Fest.

9. cf. Fest, p. 113.

10 cf. Anonymus, The character of the town — gallant (abgedruckt bei Beljame, p. 3) und Beljame p. 4 ff.

basin], Heptamerone, Belleforest, Compte du monde aventureux, Camus, Brantôme, Bussy-Rabutin, Scarron eine ähnliche Geschichte gefunden. Die einzelnen Motive, aus denen die Handlung besteht, sind sehr naheliegend und kommen teilweise schon in früheren Komödien vor, z. B.

1. Der Ehemann erklärt, erst dann seine Frau als solche anzuerkennen, wenn sie einige Bedingungen erfülle, die ihm als unerfüllbar erscheinen (Pr. of Cl. p. 31), cf. Shaksp.'s Bertram und Helena.

2. Bellamore redet dem Andre und Poltrot ein, sich eine maitresse zu halten, verrate Leute von Geist. Dabei hat aber Bellamore schlimme Hintergedanken, cf. Molière, Bourg. gent.: Dorante und Jourdain.

3. Poltrot sucht die Freundschaft und das Zutrauen des Andre zu gewinnen, um dann dessen Frau zu verführen, cf. Molière's Tartuffe und Orgon.

4. Der Trick, durch Verkleidung und Verwechslung lächerliche Situationen hervorzurufen, findet sich schon in sehr frühen Komödien.

5. Das Motiv des betrogenen Betrügers (IV. act) ist ebenfalls sehr naheliegend.

6. Die Gestalt des miles glor. s. o.

7. Findet sich eine der Pr. of Cl. ähnliche Handlung auch in dem Drama „Mme. Fickle“ (1676): Eine Frau wird von ihrem Manne verlassen; sie gelobt sich zu rächen: Bellamour[11] und andere verlieben sich in sie. Am Schlusse söhnt sie sich mit ihrem Ehegatten wieder aus.

Nebenbei sei noch erwähnt, dass das „Massacre of Paris“ grossenteils nichts anderes als eine Dramatisierung von Davila's „Storia delle guerre civile“,

11. Dieser kommt auch in Lee's Stück vor.

l. V. mit genauem Anschluss an diesen ist. Lee hat aber wohl nicht die ital. Ausgabe benützt, sondern entweder die franz. Ausgabe des J. Baudoin (histoire des guerres civiles, Paris 1657, l. V, p. 254—273) oder die engl. des Sir Charles Cotterel,[12] was noch wahrscheinlicher ist. Die übrigen von Langbaine angeführten Historiker, Mézeray, de Thou etc. hat Lee ebensowenig, als d'Aubigné und Sully (Mémoires) benützt, wahrscheinlich hat er sie auch nicht gekannt, denn in einer engl. Uebersetzung war damals blos Davila erschienen (cf. Clavell). Uebrigens schliesst sich Lee genau an Davila an und nimmt manche Stellen wortwörtlich herüber. Ferner finden sich auch alle Namen[13] und Tatsachen, die bei Lee vorkommen, in Davila's Werk. Infolge dieser genauen Anlehnung der Handlung des „Massacre" an Davila muss dieses Drama an Wert sehr viel verlieren und wenn Ward der Ansicht ist, dass das „Massacre" eines der besten Stücke Lee's ist (was ich übrigens nicht behaupten möchte), so gehört ein grosser Teil des Verdienstes dem Werke Davila's an. Nur einige wenige Szenen hat Lee selbst erdichtet, besonders die zwischen Marguerite und Guise.

---

12. s. Clavell, p. 37.

13. Aus Sarlabans und Besme ist bei Lee Sartabons und Besnie geworden, was wohl darauf schliessen lässt, dass Lee ein schlecht gedrucktes Exemplar des Davila benützte.

Schluss:

Würdigung Lee's und seiner Tragödien im allgemeinen.

Aus der vorliegenden Untersuchung geht hervor, dass Lee, wie viele seiner Zeitgenossen, in den franz. Romanen nach Stoffen für seine Dramen suchte. Aber Lee nimmt doch eine Sonderstellung ein. Dryden, Crowne, Elkanah Settle, Aphra Behn, lassen sich sehr stark von der im franz. Roman sich darbietenden Geschmacksrichtung beeinflussen. Infolgedessen ist der Anachronismus ihren Stücken ein treuer Begleiter, und Unwahrscheinlichkeiten finden sich sehr häufig. Dagegen hat sich Lee bemüht, zur Natürlichkeit zurückzukehren und sich der Geschichte anzuschliessen.

Seine Stücke sind, wie bereits erwähnt, mit dem Herzen geschrieben und nicht mit dem blossen Verstande. Ein solcher Dichter gibt ein gut Teil seines eigenen „Ich" in seinen Stücken, und man darf ziemlich sichere Schlüsse aus seinen Dramen auf sein Leben und Denken ziehen. Von Theophilus Cibber hören wir: "Lee led a vicious life" und wir sehen auch aus der Pr. of Cl., dass er kein sonderlicher Tugendbold war. Aber dieser Zotenreisser konnte auch einen Theod. schreiben, konnte eine sittlich so hoch stehende Frauengestalt, wie Athenaïs, zeichnen; er konnte sich in eine erhabene Herrschergrösse, wie die Alexander's, vertiefen, er konnte die Charakterfestigkeit eines Brutus darstellen und daneben die Ruchlosigkeit des C. Borgia,

Wir haben es hier nicht blos mit der wahren Dichtergrösse zu tun, die den Autor befähigt, ohne selbst schlecht zu sein, die ärgsten Schurken mit aller psychologischen Feinheit zu zeichnen; es gibt vielmehr Lee in jedem Drama ein Stück von seinem eigenen Selbst. Er ist eine gegensätzliche Natur; in seinem Charakter ist eine Mischung von derber Plumpheit und Zartgefühl, von bouffonnerie und Enthusiasmus, von polissonnerie und sittlicher Reinheit. Er fand das Geheimnis, die Trefflichkeit des Herzens mit der tiefgehenden Immoralität der Zeit zu verbinden. Er hatte eine ähnliche Natur, wie die Männer der Renaissance, wie z. B. Giordano Bruno,[1] Machiavelli, und wenn man einen Kleinen mit einem Grossen vergleichen darf: er war auch Shakspere darin nicht unähnlich.

Lee steckt noch viel im Konventionellen und liebt dies auch; aber trotzdem findet sich daneben das eifrige Bemühen, sich davon loszureissen; wahre Poesie und Schwulst finden sich friedlich nebeneinander in seinen Dramen. Bald wird er von seiner zügellosen Phantasie fortgerissen, bald ist er nichts als ein sklavischer Nachahmer. In der Pr. of Cl. reisst er die grössten Zoten, und im nächsten Augenblicke lässt er die beiden Frauen Elianor und Celia der Sittenlosigkeit seiner Zeit eine tüchtige, ehrlich gemeinte Moralpredigt halten[2] (cf. Pr. of Cl. p. 32 und 33), die so frisch und so warm gefühlt ist, dass nur Lee selbst es sein kann, dem sich zum Schlusse die Frage entringt: „Wohin soll es kommen, wenn die Immoralität und die Geringschätzung der Ehe so fortschreitet!"

1. Vergl. die „Eroici furori" mit der Posse „Candelajo".

2. S. auch die gerechte Entrüstung der Marg. im 4. Akt, eine Gardinenpredigt, die aber ernst gemeint sein muss, weil sie kein komisches Element enthält.

In der Dedikation zum Theod. verspricht er, nie ein Stück zu schreiben, das gegen "modesty and virtue" verstosse, und schon ca. $^3/_4$ Jahr später geht seine äusserst anstössige Tragicomedy über die Bühne. Lee hat keinen festen Charakter, oder vielmehr einen solchen, in dem die Gegensätze friedlich nebeneinander wohnen. Das principium coincidentiae oppositorum, das Giordano Bruno's Philosophie und sein Leben durchzieht, hat sich auch bei ihm bewahrheitet.

Sehen wir nun Lee's Tragödien hinsichtlich ihres Gehaltes an. Es ist sehr viel Poetisches in ihnen; auch nach der dramatischen Seite hin verdienen sie Anerkennung; deshalb auch der grosse Beifall, den sie bei den Zeitgenossen Lee's finden.[3] Was aber die Tragik der Handlungen anlangt, so ist wenig gutes von ihnen zu berichten. Der „Alexander" enthält nichts als einen Umschwung des Glücks, wie Dryden's „Tragödien". C. Borgia und Mithridates zeigen Ansätze zu einer Tragik; da aber die Titelhelden nicht im mindesten unser Interesse gewinnen können, so sind diese Stücke ebenfalls keine wirklichen Tragödien. Der „Theodosius" bezeichnet schon einen Fortschritt, aber immerhin ist seine Tragik gering, wie bereits S. 59 erörtert wurde. Dagegen ist der „Brutus" eine echte Tragödie: Brutus hat schon seit langer Zeit den Entschluss gehabt, das römische Volk von der drückenden Herrschaft des Tarqu. zu befreien; alle sollen gleich sein, ist sein Wunsch; ein Gesetz soll für alle geltend sein; nun gelingt es ihm endlich, Rom zu befreien. Er hat sein Ziel erreicht, sein Glück ist vollkommen, aber dieses Glück ist für ihn verhängnisvoll; über seine eigenen

---

3. Noch im Jahre 1750 schreibt Colley Cibber, p. 89, dass Lee's „Alex." die beliebteste Tragödie in der Stadt sei.

Söhne muss er das Todesurteil aussprechen. Er, der die Gleichheit aller vor dem Gesetze gewollt und erreicht hat, muss diese Gesetze gegenüber seinen Söhnen ebensogut, wie gegenüber den übrigen Mitschuldigen, ausführen; er, der die Römer schwören liess, nie einen König zu dulden, der Vorrechte besitze, darf jetzt seine konsularische Gewalt nicht zu Gunsten seiner Söhne geltend machen; seine Charakterfestigkeit verlangt von ihm die Bestrafung seiner Söhne; und wenn wir am Schlusse Brutus äusserlich unentwegt und standhaft sehen, so ist er doch im Innern ein gebrochener Mann.[4] Auch in anderer Hinsicht ist der „Brutus" ein bedeutender Fortschritt; hier macht sich Lee völlig vom Banne des „heroic play" los und kehrt zu Shakspere zurück; das Volk darf auch wieder auf der Bühne sprechen. Es geht ein kräftiger Zug durch das ganze Stück hindurch. Die Rohheiten und Derbheiten sind grossenteils auf das conto der religiösen und politischen Tendenz zu setzen.

Die meisten Beurteiler Lee's tadeln mehr, als sie loben; sie ziehen aber gar nicht das Alter in Betracht, in dem er seine Stücke schrieb. Mit 22 Jahren[5] verfasste er den „Alex.", mit 25 den „Theodosius", mit 26 den „Brutus". In diesem Alter verfasste Shakspere noch das Greueldrama Titus Andronicus und erst mit ca. 32 Jahren schrieb er seine 1. gute Tragödie („Romeo").

---

4. Es ist für eine Tragödie nicht nötig, dass der Held stirbt, auch muss er nicht etwa mit sittlichen Fehlern behaftet sein; auch eine sittlich hochstehende Person kann zum tragischen Helden werden, cf. Romeo, Meister Anton in Hebbels „Maria Magdalena", Antigone.

5. Das Datum der Geburt Lee's schwankt zwischen 1653 u. 1657. Ich nehme hier das Mittel davon an.

Die Kritiker Lee's vergessen also, dass alle seine Dramen Jugendwerke sind; es ist daher ungereimt, ohne weiteres Lee mit Shakspere zu vergleichen und, wie einer seiner Beurteiler es tut, zu erklären, der „Brutus“ könne sein Vorbild, den „J. Caesar“ nicht erreichen. Tiefe Lebensweisheit und grosse Menschenkenntnis, wie bei dem späteren Shakspere, darf man von dem jungen Lee nicht verlangen. Jetzt erst, nach dem Brutus, hätte Lee seine Meisterwerke schreiben können und sollen; aber seine Krankheit machte seinen geistigen Kräften ein schnelles Ende. Schon in den früheren Stücken sind Anzeichen seines allzu leidenschaftlichen und krankhaften Wesens bemerkbar. Durch ein ausschweifendes Leben brachte er die Krankheit zum Ausbruch. Auch verbrauchte er seine Kräfte durch zu rasche Produktion in jungen Jahren, in denen er noch so viel zu lernen und in sich aufzunehmen gehabt hätte. Das abgeklärte Wesen des späteren Shakspere darf man, wie gesagt, bei ihm nicht suchen; aber das darf man aus seinen Stücken schliessen, dass er, wenn auch nicht Shakspere's Höhe, so doch einen sehr hohen Rang unter den dramatischen Dichtern erreicht haben würde, hätten nicht sein liederliches Leben, seine überschwengliche Masslosigkeit und die dadurch schneller zum Ausbruch gebrachte Geisteskrankheit einen Strich durch die Rechnung gemacht. Für ihn gilt auch, was Göthe von Günther sagt: „Er konnte sich nicht bezähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten.“

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

HOME USE
CIRCULATION DEPARTMENT
MAIN LIBRARY

This book is due on the last date stamped below.
1-month loans may be renewed by calling 642-3405.
6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk.
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date.
ALL BOOKS ARE SUBJECT TO RECALL 7 DAYS AFTER DATE CHECKED OUT.

REC'D CIRC DEPT DEC 6 '74

JAN 30 1981

JAN 7 1982 60

REC'D FEB 4 1982

LD21—A-40m-5,'74 (R8191L)

General Library
University of California
Berkeley

L 9- 20m-2,'63 (D5212s4) 4185